الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة العقيد الحاج لخضر - باتنة

كلية الآداب والعلوم الإنسانية قسم اللغة العربية وآدابها

التراث الاسطوري في المسرح الجزائري المعاصر

مسرحية (كل واحد وحكموا) لعبد الرحمان كاكي نموذجا

مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستير في الأدب العربي الحديث

تخصص: مسرح جزائري

إعداد الطالبة:
فاطمة شكشاك

إشراف الدكتور:
عبد السلام ضيف

لجنة المناقشة

الاسم واللقب	الجامعة الأصلية	الدرجة العلمية	الصفة
أ.د/ صالح لمباركية	جامعة باتنة	أستاذ محاضر	رئيسا
أ.د/ ضيف عبد السلام	جامعة باتنة	أستاذ التعليم العالي	مشرفا ومقررا
أ. د/ محمد منصوري	جامعة باتنة	أستاذ محاضر	عضوا
أ.د/ لبوخ بوجملين	جامعة ورقلة	أستاذ محاضر	عضوا

السنة الجامعية: 2008 - 2009/ 1429- 1430


بسم الله الرحمن الرحيم

شكر و عرفان

انه لمن شيم الكرام الاعتراف بشيم الأكرمين حتى إن كان استيفاء حق الأستاذ من الخيال ، وتماشيا مع ما جرت عليه العادة فإنني أقدم حصيلة مجهودي المتواضع إلى كل من أنار دربي في طلب العلم والمعرفة و ساعدني في انجاز هذا العمل من قريب أو من بعيد و أخص بالذكر أستاذي المشرف : ضيف عبد السلام لما بذله من جهد وتنقيح ومراجعة و تصحيح لموضوع البحث، كما أشكر له صبره علي.

الإهداء

الزهرة تنبعث أحيانا من بين الصخر ، وهذا هو بصيص الأمل في الليالي المظلمة

يعجز اللسان عن التعبير والقلم عن الكتابة، فلو مكثت العمر كله أجمع كلمات العالم لشكرك فلن يكفيني عمري ولا كلماتي، إليك أنت يا باعثة كياني وحافظة عهدي ومطية سهدي و باكية أحزاني وسعيدة أفراحي

أمي الغالية

إلى ذلك العظيم الذي طرز قلبي و مهجتي وحياتي بالمعاني النبيلة التي تنبض سحرا وبرهانا في الوجود ، فتلقيت من نظرات عيونه دروسا علمني فيها معنى المروءة بعبارة الاثنين : العلم والأخلاق

أبي العزيز

إلى من نقشت معه على جدران الزمن عهدا بالبقاء معا ، فمهما ألاقي في الممات أو في الحياة فإنني كالصب لا أنسى جلالك وجمالك في فؤادي زوجي **عبد اللطيف**

إلى أجمل هدية منحني الله إياها ابنتي سندس

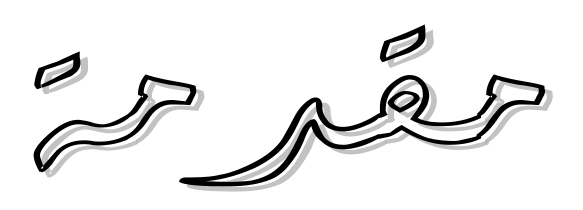
إلى سندي وعضدي ومتكئي في هذه الحياة أخواي : محمد العيد ، جهاد الذي أتمنى أن يحفظهما الله ويفتح لهما دروب السعادة

إلى آلاء البيت أخواتي : حنان، أحلام ،ليندة ،كنزة ،بسمة ،روميسة

إلى كل من قاسمتهم أياما من عمري: حماتي ، فريدة ، مليكه، محمد ،منى وكل أهل زوجي.

إلى كل من عرفني وبادلني الحب والاحترام

إلى كل هؤلاء أهدي ثمرة جهدي


مقدمة

من المعلوم – بوجه عام - أن الدراسات الأكاديمية حول الأدب المسرحي قليلة ومحدودة قياسا بما هو عليه الحال في الأدب الرسمي بمختلف أجناسه، ولسنا في هذا المقام بصدد المفاضلة بين الأدبين، وإنما أردنا تقرير حقيقة موضوعية تتعلق بالحقل الأكاديمي، كما لا يتسع المقام هنا لتفصيل أسباب هذا الفارق في الاهتمام الأكاديمي بين الأدبين.

ولعل الأدب المسرحي لم يكتسب مشروعيته التاريخية و المعرفية إلا في ظل النظريات المعاصرة في الأدب والنقد، تلك النظريات التي اكتشفت في فضاءاته النصية المتنوعة من الأصالة والعمق والخصوبة والثراء ما أغراها بالمزيد من التوغل في عوالم الإبداعات، سواء التراثية أوفي مستوياتها الاجتماعية والسياسية والشعبية وحتى في امتداداتها السياقية على حد سوا ء.

وفي ضوء هذه المعطيات الجديدة، اتسعت دائرة الاهتمام بالأدب المسرحي لتتجاوز الدراسات الأدبية والنقدية إلى حقول معرفية أخرى كعلم النفس، وعلم الاجتماع، والانثربولوجيا، والتاريخ الثقافي.

وهكذا خرج الأدب المسرحي من طي النسيان و التهميش ليتبوأ موقعه الأكاديمي المتميز في بعض الجامعات العربية من خلال بعض معاهد علم الاجتماع والأنثربولوجيا، أو معاهد اللغة العربية وآدابها كما في مصر و في الجزائر مؤخرا.

والأدب المسرحي الجزائري – على مستوى الدراسة والنقد – لا يزال في طور التأسيس والتجريب، مع تقديرنا الكبير للدراسات الرائدة والقيمة لنخبة من الباحثين في هذا المجال من أمثال

عبد المالك مرتاض ونصر الدين صبيان وبوعلام رمضاني وعز الدين جلاوجي وأبو القاسم سعد الله ومصطفى كاتب وغيرهم كثير.

ولعل حداثة التجربة بالنسبة للأدب المسرحي في الجزائر – تدريسا و تأليفا- تفسر لنا قلة الدراسات التراثية المسرحية ومحدوديتها، وكونها لا تعدو أن تكون مقاربات تأسيسية تجريبية، خصوصا إذا علمنا أن الكتابات المسرحية التي كانت تكتب قبل هذه الفترة لم تكن تدون بالإضافة إلى أن مقياس الأدب المسرحي لم يعتمد في الجامعة الجزائرية إلا في منتصف القرن الماضي على وجه التقريب.

وفي نظري أن الأدب المسرحي في الجزائر يستمد أصالته وقيمته من ثرائه وتنوعه في إطار من الوحدة والتلاحم، عرف بهما الشعب الجزائري عبر تاريخه الطويل، فأدبنا المسرحي فسيفساء متميزة بأصولها العربية انصهرت و تلاحمت في تناغم بديع على امتداد الفضاء التاريخي والجغرافي للجزائر.

ومن هذا المنطلق فإن الدراسات الأدبية المسرحية في الجزائر مدعومة بمراعاة البعد التاريخي والجغرافي لكل الأقاليم وفق المنظور الذي قدمناه آنفا بخصوص عبقرية تراثنا المسرحي الجامع بين الخصوبة والثراء والتنوع من جهة، والوحدة والتلاحم والتناغم من جهة أخرى.

وبناءا على ما تقدم، يمكن الإشارة إلى موضوع بحثي الذي عنونته بـــ:

التراث الأسطوري في المسرح الجزائري المعاصر

مسرحية كل واحد وحكموا لعبد القادر ولد عبد الرحمان كاكي

ولعل أهمية الموضوع تتمثل في شقين:شق عام، وشق خاص: فالشق الأول يتعلق بقلة الدراسات الأدبية والنقدية في الأدب المسرحي الجزائري بشكل عام.

أما الشق الخاص، فمرده إلى جنس الأدب المسرحي المختار، وهو التراث الأسطوري، فهذا المجال لا يزال جديدا من حيث الجمع والتصنيف والدراسة، على حين ثمة شيء من الاهتمام بأجناس أدبية أخرى كالحكايات و الأمثال، والشعر الشفوي .

ولعل من أبرز الدوافع التي أدت بي إلى اختيار هذا الموضوع هي رغبتي في عدم الخروج عن إطار التراث المسرحي بعدما كان موضوع مذكرتي لنيل شهادة الليسانس هو (التراث المسرحي عند ألفريد فرج) فارتأيت أن يكون موضوع البحث هذه المرة حول الموضوع نفسه ولكن عند الكاتب الجزائري، وهو دافع مشترك منبثق من وعي عموم الباحثين في مجال التراث المسرحي، هذا الوعي الباعث إلى ضرورة المحافظة على هذا الموروث بمختلف موضوعاته، باعتباره الوعاء الجماعي الذي يحوي ذاكرة الأمة بمعتقداتها وقيمها وأذواقها وعاداتها وتقاليدها.

إن المخزون الجماعي للموروثات، سجل حضوره القوي في ماضي الأمة ولا يزال يمارس هذا الحضور – وإن بدرجات متفاوتة – في حاضرها عبر توارث الأجيال فالاهتمام بالتراث المسرحي – جمعا وتصنيفا ودراسة – يعد عملا يمليه الواجب الثقافي الوطني ، الذي يلح على كل باحث قادر أن يسهم في إعادة بناء الثقافة الوطنية بخصوصيتها الحضارية الممتدة ماضيا، وحاضرا، ومستقبلا، ولا سيما في ظل التحديات التي تعرضها العولمة المهيمنة المتعالية .

أما الدافع الثاني المتعلق باختياري هذا الموضوع تحديدا، فيتمثل في عامل الجدة الذي يتميز به هذا الجنس من حيث الجمع والتصنيف والدراسة بالقياس إلى أجناس أدبية أخرى.

ومن هذا المنطلق، آثرت أن يكون لي فضل الولوج إلى هذا العالم الجديد من خلال هذا العمل الأكاديمي الذي يندرج في إطار المقاربات التأسيسية التجريبية التي أشرنا إليها في بداية هذه المقدمة.

وبعد وضع التصور الأول لموضوع البحث، والموافقة عليه وشروعي في مرحلة الجمع فوجئت بقلة المراجع في هذا المجال .

أما البحث الذي نحن بصدد دراسته فقد تميز بشيء من التوسع و التعمق و التفصيل، مشتملا على ثلاث مراحل هي: الجمع والتصنيف والدراسة؛ أما الجمع والتصنيف فقد كانا أول خطوة بدأت بها، أما الدراسة فقد قسمتها إلى مقدمة و ثلاث فصول أساسية وخاتمة.

تطرقت في الفصل الأول إلى محاولة حصر مفهوم الأسطورة وتحديد أنواعها وكيف استغلت من طرف الإنسان، من دون أن ننسى علاقتها بالتراث لنصل إلى حصر موضوع التراث الأسطوري، وقد خصصت الفصل الثاني للتطرق إلى مصادر التراث الأسطوري المسرحي الجزائري من مصدر غربي بما في ذلك اقتباس الجزائري من المصدر الإغريقي والمصدر العربي كما تطرقنا إلى الأصل المحلي.

أما الفصل الثالث والأخير، فقد كان فصلا تطبيقيا ركزت فيه على إبراز مسرح (عبد الرحمان كاكي) من خلال حياته وآثاره الفنية قبل وبعد الاستقلال، وحتى تستوفي الدراسة غايتها وهدفها، عمدت إلى دراسة نموذجية لمسرحية (كل واحد وحكموا) التي أعطيتها عنوانا آخر استخلصته من فكرة المسرحية وهو (الجوهر وجبور) .

وفي الأخير كانت الخاتمة تسجيلا لأهم النتائج التي توصلنا إليها من خلال هذا البحث.

ولقد اقتضت طبيعة الموضوع القائم على الجمع والتصنيف والدراسة وطبيعة فصوله و نوعية الإشكاليات التي أثارها هذا البحث أن يستعين الباحث بأكثر من منهج، بيد أن المنهج الأساسي الذي اعتمدته في الفصلين المنهج التاريخي الذي يقوم على تقصي الظاهرة المعنية بالدراسة وذلك بجمع عناصرها ومكوناتها وحيثياتها وملابساتها، كما اعتمدت المنهج التحليلي الذي يقدم مقاربات تحليلية تهدف إلى الكشف عن بعض الجوانب الهامة فيها ومحاولة استخلاص بعض النتائج أو بعض الحقائق بشأنها، وهذا ما اعتمدته في أغلب جوانب البحث ولا سيما في الفصلين الأول والثاني، وفي بعض المواضيع حاولنا الإفادة من بعض الآليات التحليلية للمنهج التداولي في بيان علاقة نص (عبد الرحمان كاكي) بمستعمليه إبداعا، وتلقيا و تداولا .

أما أبرز الصعوبات التي اعترضت طريق هذا البحث، فتتمثل في قلة المصادر والمراجع وتصنيفها بعد إتمام مرحلة الجمع من شتى الجهات، حيث لم تأخذ المدونة صورتها النهائية تصفية وتصنيفا، إلا بعد جهد وعناء عبر قراءات كثيرة مدققة و معمقة.

ومن ابرز الصعوبات –أيضا – قلة المراجع في الأدب المسرحي الجزائري خاصة التراثي منه بشكل عام، و في الأسطورة المسرحية بشكل خاص.

ولقد تمكنت - بعون الله – من تجاوز هذه العقبة من خلال تكييف الأستاذ لخطة البحث على نحو يسمح لنا بالاستفادة من عدة مراجع تنتمي إلى حقول معرفية مختلفة كالتاريخ وعلم الاجتماع، وإلى جانب بعض المعاجم باللغتين العربية والفرنسية، وبعض الكتب العامة، ومجموعة من الدوريات

ومواقع الانترنت والبعض الآخر تلقيته من لدن بعض الزملاء والأصدقاء والأساتذة وقمت بتصوير نسخ منها.

ومن أهم المراجع المتخصصة التي استفاد منها هذا البحث بكثرة كتابان:

1. أشكال التعبير في الأدب الشعبي للدكتورة نبيلة إبراهيم.
2. رسالة لنيل شهادة الدكتوراه في الأدب المسرحي للدكتور صالح لمباركية المسرح في الجزائر دراسة موضوعاتية وفنية

وفي الختام لا يسعني في هذا المقام إلا أن أقدم جزيل الشكر إلى كل من أعانني في إنجاز هذا البحث من قريب أو من بعيد، وأخص بالذكر أستاذي الكريم الدكتور ضيف عبد السلام.

وأخيرا: فهذا جهدي واجتهادي، فإن أصبت فذلك محض فضل الله علي وان كان غير ذلك، فحسبي أني اجتهدت، وعسى أن أوفق في بحوث أخرى إن شاء الله .

الفصل الأول

التراث الأسطوري ومضامينه

تمهيد

المبحث الأول: ماهية الأسطورة وأنواعها

المبحث الثاني: وظائف الأسطورة

المبحث الثالث: علاقة الأسطورة بالتراث

الأساطير هي ثمرة من ثمرات النضال الدءوب للإنسان في جدله مع نفسه أو مع الوجـــود، و لم تنضج هذه الثمرات من فراغ أو من وهم أو من رغبة مجردة أو من هوس، بل كانت حصيلة تفاعل بين المؤثرات الطبيعية بشتى أصنافها، والتي أيقظت في الإنسان القلق والخوف، ثم البحث المستمر عن وسائل لاسترضائها أو السيطرة عليها أو حتى الانسجام معها، وبين عوامل إيديولوجية وسيكولوجية في النفس البشرية ذاتها، فطرية كانت أو مكتسبة؛ إذ أن التعرف على جوانب من الطبيعة البشـــرية والتي لها صلة بموضوع الأسطورة أمر ضروري في مساعدتنا على التقرب من فهم الأسطورة.

هنا تعثرت بمشكلة المصطلح والتعريف، فلم أعثر في علم الميثولوجيا على معيار قاطع يفصـــل الأسطورة عن مثيلاتها كالخرافة والحكاية الشعبية والبطولية، خاصة في الميثولوجيا اليونانية، وقد قيل أن مشكلة المصطلح تعود إلى كون القدماء لم يعملوا على تمييز النص الأسطوري عن غيره.

إن الأسطورة لم تنشأ عن رغبة مجردة ولدت من فراغ، وإنما كانت استجابة لحالة موضوعية، تضافرت في إيجادها عوامل متنوعة ومتفاعلة على نحو جدلي، فكل عامل يؤثر ويتأثر نتيجة التفاعـــل بين طبيعة الإنسان وطبيعة الحياة، وتأثر حياة الإنسان بالزمان والمكان، فتلك العوامل صاغت طبيعة الأسطورة التي صارت جزء من الواقع، حيث أننا لا نستطيع أن نفهم الضرورة للأسطورة خـــارج الزمان والمكان التي عاشت فيهما، فتعيدنا إلى الزمن الذي كان العالم فيه فتيا، عالم لم نجد فيه فـــرق بين الواقعي وغير الواقعي، و لم يكن فيه العقل قد سيطر بعد على الخيال ولا قد أخضعه.

بعد ما قيل عن الأسطورة بات من الضروري أن نقف في خضم الصمت والتفكير لنطرح أهم سؤال: ما هي الأسطورة، وما دورها على مسرح الحياة عبر العصور؟

المبحث الأول

ماهية الأسطورة وأنواعها

1- مفهوم الأسطورة :

1-1- الأسطورة لغة:

جاء في (لسان العرب) في مادة سَطَرَ : « سَطَر : السَّطَرُ، والسَّطْرُ : الصف من الكتـــاب والشجر والنحل ونحوهما والجمع من كل ذلك أَسْطُرٌ و أَسْــطَارٌ وأَسَــاطيرٌ .. والسَّــطْرُ: الخــط والكتابة»[1] ويرى ابن منظور أن « الأساطير الأباطيل : والأساطير : أحاديث لا نظام لها، واحـــدتها إِسْطَارٌ وإِسْطَارَة بالكسر وأُسْطِيرُ وأُسْطِيرَةُ وأُسْطُور وأُسْطُورَةٌ بالضم وقال قوم : أَسَــاطِيرُ جمـــع أَسْطَارْ و أَسْطَارْ (ج) سَطْرٌ : وقال أبو عبيدة : جمع سَطْرٌ على أَسْطُرٌ ثم جمع أَسْطُرُ على أَسَــاطِيرُ وسَطَرَهَا : أَلَّفَهَا : وسَطَّرَ علينا : أتانا بالأساطير: الليث : يقال : سَطَّرَ فلان علينا يُسَطرُ إذا جـــاء بأحاديث تشبه الباطل .. يقال سَطَّرَ فلان على فلان إذا زخرف له الأقاويل ونمقها وتلك الأقاويـــل الأَسَاطِيرُ والسُطُرُ»[2] وعليه فالأسطورة ليست إلا هذيانا من القول، وباطلا من الخيال وغيابا عـــن دائرة المنطق.

أما كلمة (أسطورة) في القرآن الكريم فإننا نجدها لم ترد بصيغة الإفراد وإنما بصيغة الجمع في سور مكية و في تركيب بعينه و هي مشتقة من الفعل (سَطَرَ) و اسم المفعول منها (مَسطُور) حيث نجد قوله تعالى : « نَ والقَلَمِ وَمَا يَسْطُرُونَ »* و قوله أيضا « كَانَ ذَلِكَ فِي الكِتَابِ مَسْطُورًا»**.

---

[1] - ابن منظور - لسان العرب - دار صادر بيروت – 1992 – مج 4 - ص 362 - مادة سَطَرَ .

[2] - المصدر نفسه - ص 363، 364 - مادة سَطَرَ.

*- سورة القلم - الآية 01.

**- سورة الأحزاب - الآية 06.

كما جاءت كلمة (أساطير) في القرآن الكريم مضافة إلى كلمة (الأولين) في تسع آيات[1] وكانت جميعها على لسان الرافضين لدعوة الرسول - صلى الله عليه و سلم - و نذكر هنا الآية الكريمة : «وَ إِذَا تُتلَى عَلَيهِم آيَاتُنَا قَالُوا قَد سَمِعنَا لَو نَشَاءُ لَقُلنَا مِثلَ هَـذَا إِن هَـذَا إِلا أَسَاطِيرُ الأَولِين»* فقد اتهموا الرسول - صلى الله عليه و سلم – بأن ما يأتيهم به لا يخرج عن كونه أساطير الأولين، وجنح بعضهم إلى الجزم بأن مقالاته ما هي إلا أساطير تملى عليه فعمد إلى اكتتابها، قال تعالى : «و قَالوا أَسَاطِيْرُ الأَولِينَ اكتَتَبَهَا فَهيَ تُملَى عَليهِ بُكرَةً وَ أَصِيلاً »**.

ونجد في كتاب (المنجد في اللغة العربية):« سَطَرَ سَطْرًا، كَتَبَ (أرامية) سَطَّرَ كتَابا، رسالة، سَطْرَ «ج » سطُورٌ وأَسطُر، خط مستقيم على الورق، خَطٌّ سَّطْرًا مجموعة كلمات مكتوبة أو مطبوعة يتبع بعضها في صف واحد (أرامية) ... أساطير: أباطيل، وأحاديث عجيبة»[2] ، وقد عرفها الدكتور رابح العوبي وهوأستاذ بجامعة الجزائر بقوله : « الأَسْطُورَة أو الأُسَيْطِرَة مصدر سَطَرَ، والجمع أساطير مثل أرجحة وأراجيح وأحدوثة وأحاديث وأثفية وأثافي، معناها سرد قصصي أو قصة خرافية فيها كثير من التهويل»[3].

1- ورد قوله تعالى " أَساَطِيرُ الأَوَلِينَ" في القرآن الكريم في تسع آيات هي : « سورة الأنعام- الآية 25 ، سورة الأنفال - الآية 31 ، سورة النحل - الآية24 ، سورة المؤمنون- الآية 83 ، سورة الفرقان– الآية 05، سورة النمل- الآية 68 ، سورة الأحقاف- الآية 17، سورة القلم- الآية 15، سورة المطففين- الآية 13.

* - سورة الأنفال – الآية 31

** ـــ سورة الفرقان- الآية 05

[2] - عبد النور جبور- المنجد في اللغة العربية – دار المشرق – بيروت – لبنان – 2000 – ط 2- ص 667 – 668.

[3] - د. رابح العوبي – أنواع النثر الشعبي – منشورات جامعة باجي مختار – عنابة – م س- م ط – ص 19.

إن ما يلاحظ عن هذه التعاريف هو أن الأسطورة تصب في قالب واحد ألا وهو الكلام الذي لا أصل له والبعيد عن الواقع، والناتج عن الخيال والزخارف المنمقة والتي لا أساس لها اســتنادا إلى أمور غيبية حينما عجز العقل عن فهمها.

إن ما سبق ذكره عن الأسطورة كان عند العرب أما في الفكر الغربي فنجــد أن التعريــف اللغوي يختلف من شخص لأخر، ويقابل كلمة (أسطورة) في اللغة الفرنسية (Mythe) وفي اللغة الانجليزية (Myth) وفي الإسبانية (Mito) و تعني الكلمة المعممة بالدرجة القصوى.

يكتنف هذه الكلمة - الأسطورة - الكثير من الغموض وهو «غموض يرجــع في أصــله إلى الدلالة الاشتقاقية الأولى للفظة (Mythos) التي تعني في الأصل (الكلمة) ويتمثل تطــور اســتخدام الإنسان لهذا اللفظ من (Mythos) إلى (Epos) إلى (Logos) قصة تطور استخدام اللغة ذاتهــا؛ أي التطور من الكلمة التي تعني تفكير الإنسان الرمزي وتعبيره عن أقدم صورة مــن صــور وعيــه إلى (الكلمة) التي تعني تركيبة من الأحداث تستغرق زمنا إلى (الكلمة) التي تعني طرازا من القيم العقلية، ويتمثل لنا هذا الاختلاف في دلالة اللفظ عبر الأزمان، عندما تتمثل الأساطير القديمة ذات الطــابع الخرافي الصرف، حيث كان التعبير كله رمزا، ثم إطلاق أرسطو كلمة (Mythos) على المســرحية فيما يقابل كلمة (Plot) في المصطلح الحديث أي مجموعة الأحداث المرتبطة التي تكون في مجموعها بنية موحدة»[1] فكل كلمة لها خاصية غامضة في تطورها عبر العصور وكما قال المفكــر (أليكســي لوسيف) أن «الأسطورة ليست حدثا تاريخيا بحد ذاته، بل هي دائما كلمة أما في الكلمــة فيرقــى

[1] - عز الدين إسماعيل – الشعر العربي المعاصر – دار العودة و دار الثقافة – بيروت – 1881 – ط 3 – ص 223 – 224.

الحدث التاريخي إلى درجة الوعي الذاتي»[1] وفي نفس الوقت يرى بأنها تأكيد طاقي لذات الشخصية أي «صورة الشخصية، هيئة الشخصية، فهي تاريخ شخصي معطى في كلمات»[2] وهذا إن دل على شيء إنما يدل على أن الأسطورة تسرد لنا قصة شخص ما أو شعب ما من منظور معين كما تعني عند البعض «حكاية خرافية»[3] كما جاء في معجم بول روبرت، وقد اختلف مفهوم هذه اللفظة بين التفكير القديم والتفكير الجديد فهي «الحكاية (Récit) أو السرد (Narration) أو الكلام الذي يحكى في الأسواق أما أرسطو فكان يعني بها حبكة الرواية أو بناءها»[4] وبذلك فكلمة (Mythos) عند الإغريق «تعني الأحدوثة (Tale) بمعنى الشيء المنطوق»[5] أو الكلمة المنطوقة ثم «تحدد استعمالها بعد ذلك فأصبحت تعني الحكاية التي تختص بالآلهة وأفعالهم ومغامراتهم»[6] وهذا ما حدا ببعض الدارسين للإشارة إلى العلاقة الواضحة بين كلمة (Myth) وكلمة (Mouth) بمعنى(فم) كما رأوا أن «هذا ما دفع بالناقد الفرنسي رولان بارت (Barthes Roland) إلى تعريف الأسطورة بأنها كلمة»[7] لكنه يستدرك بأنها ليست أي نوع من الكلام، إنها كلام يفرض شروطا خاصة ليكون

[1] - أليكسي لوسيف – فلسفة الأسطورة– ترجمة د منذر حلوم - دار الحوار للنشر والتوزيع -سوريا - 2000 – ط1- ص 220

[2] - المرجع نفسه - ص 24.

[3] Paul Robert – Le petit Robert- Avenue Parmentier – Paris –G 6 édition – 1986- P1251-

[4] - محمد عجينة – موسوعة أساطير العرب عن الجاهلية ودلالتها- دار الفارابي بيروت - 1994 – ط1 - ص 36 .

[5] -محمد شاهين – الأدب والأسطورة – المؤسسة العربية للدراسات والنشر - بيروت -1996- ط1- ص 15.

[6] - نبيلة إبراهيم –أشكال التعبير في الأدب الشعبي – دار غريب للنشر و التوزيع- مصر – 1981 – م ط– ص 18.

[7] - أحمد إسماعيل النعيمي – الأسطورة في الشعر العربي قبل الإسلام – دار سينا للنشر - مصر- 1995 – ط1- ص 52.

أسطورة، وما يؤكد عليه (بارث) منذ البداية هو أن الأسطورة نظام للتواصل، و يرى بأنها ليست موضوعا أو فكرة إنما شكل أو صيغة (طريقة) للدلالة «وهي بذلك لا تتحدد بموضوعها بل بحدودها الشكلية أي طريقة تلفظها برسالتها »[1] فهي عنده عبارة عن رسالة بين المرسل والمرسل إليه «وقد اضطر بيار سميث (P. Smith) في الموسوعة العالمية إلى ربطها بالقصة أو العمل السردي (Récit) والحكاية (Conte) والحكاية الشعبية التاريخية (Légende) والخرافة (Fable) »[2] فالأحداث و الأفعال عنده تنتظم بما أسماه (Mythos) و هي تعبير يترجم عادة إلى القصة أو الخرافة أو الحكاية.

ومن هنا يمكن القول أن دراسة الأساطير حتى عند الأوربيين الذين يعتنون بها عناية تامة لم تصبح دراسة علمية إلا في أواخر القرن الثامن عشر، و يقابل علم الأساطير كلمة ميثولوجي (mythology) المركبة من (mytho) بمعنى أسطورة و هي في الأصل مأخوذة من اليونانية التي تعني حكاية تقليدية عن الآلهة و الأبطال أما كلمة (logy) فهي تعني علم و تصبح بذلك علم الميثولوجيا، و هي ثمرة إنتاج لخيال شعب من الشعوب في شكل حكايات أو روايات، و كلمة (ميثولوجيا) تستعمل للدلالة على الدراسة المنظمة للروايات التقليدية لأي شعب من الشعوب أو لكل الشعوب كما يقصد بها حل المشاكل المتعلقة بالاعتقاد و الأصول والدين و العلاقة بينهما.

---

[1] Roland Berthes - mythologies - édition du seuil-Paris- 1957- p 193-

[2] - عبد المالك مرتاض – الميثولوجيا عند العرب –الدار التونسية للنشر MTE –م س – م ط - ص 13 .

1-2- الأسطورة اصطلاحا:

بعدما تطرقنا إلى تعريف الأسطورة لغة يجدر بنا أن نعرفها تعريفا اصطلاحيا، حيث يرى الدكتور خليل أحمد خليل « بأن الأسطورة اشتقاقا من سَطَّرَ، أي ألف الأساطير أو الأحاديث التي لا أصل لها، الأحاديث العجيبة الخارقة للطبيعي وللمعتاد عند البشر، والأسطورة تعريفا هي حكاية عن كائنات تتجاوز تصورات العقل الموضوعي، وما يميزها عن الخرافة هو الاعتقاد فيها، فالأسطورة موضوع اعتقاد»[1] فهي مرتبطة بالمعتقدات الدينية و تكون بمثابة امتدادا طبيعي له حيث تعمل على توضيحها و تثبيتها لتصبح متداولة بين الأجيال كما يرى الدكتور محمد عبد المعيد خان «أن الأسطورة عبارة عن تفسير علاقة الإنسان بالكائنات وهذا التفسير هو أراء الإنسان فيما يشاهد حوله في حالة البداوة فالأسطورة مصدر أفكار الأولين»[2] هذه الأفكار الناتجة عن المخيلة الشعبية نجدها مجهولة المؤلف و مجهولة البلد الذي تنتمي إليه، وأنها زئبقية تتحول بحسب حالة المجتمع التي هي فيه «فهي حكاية غريبة يغلب عليها الخيال تجمع بين التراث الشعبي والديني والتاريخي وتتجلى فيها مقدرة المخيلة الشعبية والأدبية على تحويل الوقائع إلى مبالغات وخرافات تجسد قوى الطبيعة والآلهة »[3].

---

[1]- د. خليل أحمد خليل – مضمون الأسطورة في الفكر العربي – دار الطليعة بيروت -1986- ط3 - ص 08 .

[2] - د محمد عبد المعيد خان – الأساطير والخرافات عند العرب – دار الحداثة- بيروت لبنان- 1981- ط3- ص 20.

[3] - عبد النور جبور- المنجد في اللغة العربية – دار المشرق – بيروت – لبنان – 2000 – ط 2- ص 530 .

كما عرفها الدكتور الجزائري رابح العوبي بقوله :«أنها حكاية تعمد إليها المخيلـــة الشـــعبية البدائية إخراجا لدوافع داخلية رغبة في التعرف عن الحقيقة، محاولة لفهم الظواهر المتعددة الغريبة التي تثير التأمل الذي ينجم عنه العجب والتساؤل الباعث على البحث عن الإجابة الحاسمة»[1] فهي نتـــاج جماعي تتناقله الأجيال بحرفيته وتخضع في أحيان أخرى إلى إعادة صياغته، حيث يقوم أفراد متميزون في الحياة الفكرية والدينية للجماعة بإعادة هذه الصياغة ورسالة الأسطورة هـــي رســـالة لا زمنيـــة وبالتالي هي حدث غير تاريخي إذ أنها «تنتمي إلى سلوك روحي، وهي نتاج وليد الخيـــال، يصـــور الشيء البعيد عن المنطق والمعقول»[2] وقد كانت في البدء « تهدف إلى التفسير – تفسير الأحداث في عالم ما قبل العلم»[3] حيث كان الإنسان البدائي يفسر ظواهر الطبيعة على أنها وقـــائع وأحـــداث منطقية، تتماشى مع فهمه في ذاك الزمان حيث كان البشر يمارسون السحر ويؤدون طقوسهم الدينية التي كانت سعيا فكريا لتفسير الظواهر الطبيعية، وأنها نشأت استجابة لعواطف الجماعـــة القـــاهرة فكانت «عملية إخراج لدوافع داخلية في شكل موضوعي والغرض من ذلك حماية الإنســـان مـــن دوافع الخوف والقلق الداخلي»[4] وبذلك أصبحت قصة سردية تتحدث عن تاريخ الآلهة أو تـــاريخ الأبطال والأجداد، وقد تكون سيرة حيوانات، كما أنها مزودة بذلك الجانـــب الخيـــالي المـــرتبط بالعواطف و الانفعالات الإنسانية.

---

[1] - د. رابح العوبي – أنواع النثر الشعبي – منشورات جامعة باجي مختار – عنابة – م س- م ط – ص 19. 20 .

[2] - د. رابح العوبي – أنواع النثر الشعبي – منشورات جامعة باجي مختار – عنابة – م س- م ط – ص 20 .

[3] - كمال الدين حسين – التراث الشعبي في المسرح المصري الحديث – تقديم مختار السويفي – الدار المصرية اللبنانية 1993 – ط1- ص 27.

[4] - نبيلة إبراهيم – أشكال التعبير في الأدب الشعبي – دار غريب للنشر والتوزيع- مصر- 1981- م ط - ص 18.

إن الكثير من الباحثين المعاصرين قد اهتموا بدراسة الأساطير ومن بينهم نجد الدكتور (فراس السواح) الذي تعمق في هذا المجال بعد دراسته ربع قرن لموضوع الأسـطورة وتـاريخ الأديـان، والأسطورة عنده هي «حكاية مقدسة ذات مضمون عميق يشف عن معاني ذات صـلة بـالكون والوجود وحياة الإنسان»[1] و نحط الرحال هنا قليلا بعد هذا التعريف لنقول بأن الباحث السـوري قد تفطن إلى أن الأسطورة ليست حكاية فقط، بل هي حكاية مقدسة فكما لكل ديـن حكاياتـه المقدسة فكذلك الأسطورة، فهي تشف عن معنى عميق في حد ذاته، وما يرفع من أهميـة أسـاطير الأولين هو المعتقدات التي ترتبط بشكل عضوي بنظام ديني معين ولا حياة لها خارج هـذا النظـام الديني «فهي تتداخل بشكل طبيعي في حياتنا الدينية، وتتداخل في حياتنا الاجتماعية بقدر ما تتدخل حياتنا الدينية بحياتنا الاجتماعية ، فقدسية الأسطورة تأتي من مسألة الدين برمتها، إذا درسـنا بنيـة الدين أي دين على الإطلاق، لرأينا بأن الدين الإنساني مؤلف من ثلاث مكونات.بمعنى أن أية ظاهرة إنسانية يجب أن تتكون من هذه المكونات لكي تكون دينا وهي:

1- المعتقد

2- الطقس

3- الأسطورة

---

[1] - فراس السواح – الأسطورة والمعنى – دار علاء الدين للنشر - دمشق - سوريا 1997 – ط1 - ص 14 .

لا يوجد دين بدون معتقد ولا يوجد دين بدون أسطورة، أي حكاية مقدسة ولا يوجد دين بدون طقس فالأسطورة هي مكون أساسي من مكونات الدين ومن هنا تأتي قداستها».[1]

إن السؤال الذي يطرح نفسه هنا هو بالرجوع إلى تعريف الأسطورة عند الدكتور (رابح العوبي) وغيره كثير حين قالوا بأن الأسطورة حكاية خرافية وفي المقابل نجدها مقدسة عند الباحث السوري (فراس السواح) فكيف يمكن تقديس مالا وجود له ؟ وهو سؤال طرح على الدكتور (فراس السواح) في إحدى محاضراته فأجاب قائلا : « الأساطير لها وجود، وهو أن صاحبها يؤمن بمحتوياتها، كما يؤمن بشيء آخر، وأنا لست حكما لأقول بأن ما نؤمن به صحيح أو لا، الحكاية المقدسة موجودة وأنا لا أحكم تاريخيتها، أحاكم الرمز، أقيم الرمز الموجود في الحكايات الأسطورية، ماذا تحتوي ؟ ما هو مضمونها ؟ إلى أي مدى تعينني على التلاؤم مع العالم ومع الكون؟ هذا هو دور الأسطورة، فليس من الضروري أن تكون حدثت أو أنها تكون حقيقة تاريخية أو أنها مثبتة علميا، فهي حقيقة بالنسبة لي، وقد قدمت لي أسلوبا للتلاؤم مع الكون وطريقة للنظر إلى العالم وقد أدت مهمتها »[2] بالإضافة إلى تأكيد سمة القداسة التي تتميز بها الأسطورة، و يضيف إليها خصائص أخرى فيقول: « الأسطورة حكاية، حكاية مقدسة، يلعب أدوارها الآلهة و أنصاف الآلهة وأحداثها ليست مصنوعة أو متخيلة، بل وقائع حصلت في الأزمنة الأولى المقدسة، إنها سجل لأفعال الآلهة، تلك الأفعال التي أخرجت الكون من لجة العماء ووطدت نظام كل شيء قائم، ووضعت صيغة أولى لكل

[1] - فراس السواح. www.asharqalwast.com

[2] - فراس السواح. www.asharqalwast.com

الأمور الجارية في عالم البشر فهي معتقد راسخ، والأسطورة حكاية مقدسة تقليدية بمعنى أنها تنتقل من جيل لآخر بالرواية الشفوية مما يجعلها ذاكرة جماعية »[1].

إن الموضوعات التي تدور حولها الأسطورة تتميز بالجدية والشمولية وذلك مثل التكوين، والأصول والموت والعالم الآخر ومعنى الحياة وسر الوجود، ويلعب الآلهة وأنصاف الآلهة الأدوار الرئيسية فيها و هي سجل لأفعالهم منذ الخلق الأول حيث « الشك لا يتطرق إلى نفس البابلي بأن الإله مردوخ* قد خلق الكون من تنين العماء البدائي وأنه قد صنع الإنسان من تراب ممزوج بدم إله قتيل »[2] وعليه نجد أن الأسطورة ترتبط بنظام ديني معين وتعمل على توضيح معتقداته هي وتدخل في صلب طقوسه، فالطقوس الدورية الكبرى في أي دين إنما ترتبط عضويا بأساطير كبرى « وتعتبر بمثابة تكرار على المستوى الطبيعي للحدث الأسطوري الذي يجري على المستوى الغيبي»[3].

الأسطورة ليست وليدة مكان محدد بل هي ظاهرة جمعية يشترك فيها الناس وتتلون بحسب أذواقهم ومجتمعاتهم « تروي تاريخا مقدسا وتسرد حدثا وقع في عصور ممعنة في القدم، عصور خرافية تستوعب بداية الخليقة »[4] ومهما يكن فإن الأسطورة عبارة عن حكاية غريبة ذات أحداث عجيبة خارقة للعادة تعبر عن استجابة الإنسان الأولى لعالمه « لكن طريقة هذه الاستجابة تنشأ عن

---

[1] - فراس السواح - الأسطورة والمعنى- دار علاء للنشر- دمشق سوريا-1997- ط1 - ص 14

* . الإله مردوخ – كبير آلهة بابل.

[2] - فراس السواحwww.asharqalwast.com .

[3] - فراس السواح – الموقع نفسه .

[4] - كمال الدين حسين – التراث الشعبي في المسرح المصري الحديث – تقديم مختار السويفي – الدار المصرية اللبنانية 1993 – ط1- ص 27 .

استعداد يتمثل في كل العصور التي عاشها الإنسان »[1] وعليه فهي وقائع تاريخية قامـــت الــذاكرة الجماعية بتغييرها وتحويرها وتزينها «و كلمة أسطورة في اللغة العربية تتضمن معنيين: معنى الكتابــة ومعنى التسطير (الاختراع والتزيين والتنميق) وهي لا تخرج عن كونها تعني الأحاديـــث العجيبـــة المؤلفة عن غير نظام، والأقاويل المزخرفة المنمقة، أو هي الأباطيل وبالتالي هي عين الوهم والباطـــل والمحال »[2].

أما عن تعريف الأسطورة اصطلاحا عند الغرب فقد جاء في معجم بـــول روبـــارت (Paul Robert) بأن « الأسطورة هي حكاية خرافية غالبا، أصلها شعبي وشخصياتها عبارة عن كائنـــات عجيبة على شكل رمز للقوى الطبيعية التي تمثل ظرف من ظروف الحياة »[3] فهي تنتمـــي إلى الأدب الشعبي و هي شبيهة بالخرافة ويعرفها معجم فونك بأنها « قصة تبدو كأنها حدثت فعـــلا في زمـــن سابق وهي تفسر العقائد الميتافيزيقية وما وراء الظواهر الكونية الطبيعية والآلهة والأبطال ، والسمات الثقافية والمعتقدات الدينية»[4]، وقد جاء في الموسوعة العالمية للأساطير قول روبارت سميث (Robert Smith): «أولا وقبل كل شيء ليست إلا نوعا خاصا من قصة نموذجها حددته تواريخ الآلهـــة في الميثولوجيا الإغريقية الموغلة في القدم، وعلى الرغم من أن الكثير من الأساطير ليست تواريخ أديان،

---

[1] - عز الدين إسماعيل – الشعر العربي المعاصر – دار العودة و دار الثقافة – بيروت – 1881 – ط 3 – ص 225.

[2] - جموعي سعدي - بنية الأسطورة في روايات عبد الحليم بركات- رواية أنانة والنهر نموذجا مذكرة لنيل شهادة الماجستير في الادب الشعبي - 2006-2005 – جامعة خنشلة - ص 46.

[3] - Paul Robert - le petite robert -avenue Parmentier – Paris G 6 - 1986 P-1251

[4] - كمال الدين حسين – التراث الشعبي في المسرح المصري الحديث – تقديم مختار السويفي – الدار المصرية اللبنانية 1993 – ط1- ص 27 .

فهي على كل حال قصص أبطال، ولكنها تتميز بصفات الحكايات الشعبية المستوحاة من التاريخ ثم هي تواريخ أجداد، ولكنها تتميز بخصائص القصص التاريخية، وتاريخ الحيوانات التي تتميز بالصــبغة الخرافية، وتعمد معظم الشعوب نفسها إلى تصنيف مختلف أنواع القصص التي يسهل بها تمييز درجة الأساطير »[1] و قد وجد قوله نقدا من قبل الباحثين فهو لم يقل - في رأي الناقد الجزائري عبد المالك مرتاض «كبير شيء، ذلك لأنه عمد إلى تعريف الأسطورة على أنها قصة، لكنه حرصا منه على عدم تداخلها مع القصة القصيرة، ذهب إلى ربطها بالآلهة، لكنه تفطن إلى أن الأسطورة لا تقوم بالضرورة على تاريخ الآلهة، فقام بربطها بتاريخ الأبطال، ثم ما لبث أن ربطها بتاريخ الأوائل مــن الأجــداد، وهذا لم يكن »[2] فهي قصة خالدة لا أصل لها ولكنها ذات دلالة حضارية معينة، ومعان مبطنة وهي في الغالب تتعلق بالآلهة، وعظماء البشر ويدور محورها حول دراما الخلق والتحول والانتصار أما عند الدكتور (محمد عبد المعيد خان) فهي « ليست جزءا جوهريا من دين قديم، لأنها ليست في شريعة الدين وبذلك كانت غير لازمة للمتعبدين »[3] فهي تستنبط من العادات والشعائر لا بالعكس.

إن ما يلاحظ على هذه التعاريف هو اشتراك الأسطورة مع بعض الأجناس الأدبية كالخرافــة والحكاية الشعبية؛ فالخرافة أحداثها غريبة ومبالغ فيها وتسير في اتجاهات متداخلة فهي لا تتقيد بزمان أو مكان حقيقيين، أما الحكاية البطولية فهي تتسم ببعض ميزات الخرافة من إغراق في الخيال وبعدها

---

[1] - عبد المالك مرتاض – الميثولوجيا عند العرب –الدار التونسية للنشر MTE –م س – م ط - ص 13 .

[2] - المرجع نفسه– ص 13 .

[3] - د محمد عبد المعيد خان – الأساطير والخرافات عند العرب – دار الحداثة- بيروت لبنان- 1981- ط3- ص 18 .

عن الواقع إلا أن لها أصلا في الحقيقة الموضوعية، و يدخل هنا عمل الخيال البشري بأن يجعله مبالغا فيه و مضخم غير أنه خال من طابع الجد و القداسة، أما الحكاية الشعبية فموضوعاتها لا تكاد تقتصر على مسائل العلاقات الاجتماعية و الأسرية خاصة؛ كحقد زوجة الأب و غيرة الإخوة من البنت الصغرى، فهي تركز على هموم الحياة اليومية أما بنيتها فتمتاز بالبساطة و تحافظ على التسلسل المنطقي و لها رسالة تعليمية تهذيبية كجزاء الخيانة مثلا.

إن صلة القرابة بين الأسطورة والخرافة قريبة جدا حيث نجد في بعض الأحيان حكاية خرافية تحمل مضامين دينية كما قد تختفي صفة القداسة عن الأسطورة فتنزل إلى رتبة الخرافة حيث تستمر فاعلة في الأدب الشعبي.

في موضع آخر نجد صموئيل هنري هووك (Samuel Henri Hock) يعرف الأسطورة بقوله:« الأسطورة نتاج المخيلة الإنسانية، وهي تنبثق من موقف محدد لتؤسس شيئا ما »[1] فهي نشاط نابع من موقف معين يهدف إلى وظيفة محددة، أما الباحث السويسري مارك شورر (Marc Scherer) يرى أن لفظ أسطورة لا ينفي الأفكار «كما أنه لا يعني شيئا يعكسها، وإنما يعني الأساس الذي تقوم عليه هذه الأفكار، يعني شجرها الأساس »[2] ويرى الكثير من الباحثين أن الأسطورة في المجتمعات القديمة تقوم مقام العلم بالنسبة لمجتمعاتنا في الوقت الحالي، فما كان بالأمس حقيقة هو اليوم أسطورة فتخضع الأساطير لسلطان العقل و ليس العلم هو الفاصل الأساسي في حياة الإنسان،

[1] - صموئيل هنري هووك - منعطف المخيلة الشعبية - ترجمة صبحي حديدي- دار الحوار والنشر والتوزيع اللاذقية سوريا- 1995- ط2- ص 09 .

[2] - عز الدين إسماعيل – الشعر العربي المعاصر – دار العودة و دار الثقافة – بيروت – 1881 – ط 3 – ص 226 .

وعليه كانت الأسطورة مغامرة عقلية، فلسفية و محاولة للتفسير، انطلاقا من هنا يرى صموئيل هنري هووك (Samuel Henri Hock) أن السؤال الجدير بالطرح ليس القائل: أهي حقيقة أم لا، بل مـــا المقصود منها، إذ أنها لا تحكي عن واقع حدث بالفعل .

وعن القداسة يرى الباحث الأنثربولوجي و مؤرخ الأديان مرسيا إليـــاد (Mercie Iliade) أن «الأسطورة تروي تاريخا مقدسا، تروي حدثا جرى في الزمن البدائي، الزمن الخيالي، زمن البدايات أو بعبارة أخرى تحكي لنا الأسطورة كيف جاءت حقيقة ما إلى الوجود بفضل مـــآثر اجترعتـــها الكائنات العليا »[1]، كما نجد الفيلسوف الفرنسي وعالم اللسانيات المعاصر بـــول ريكـــور (Paul Ricœur) قد تناول أبعاد الأسطورة حيث ربطها بالطقوس، وهو يضمنها بعدين إحداهما تفســـيري والثاني استكشافي والآخر يشير إلى الوظيفة الرمزية للأسطورة فيقول:«الأسطورة حكاية تقليديـــة، تروي وقائع حدثت في بداية الزمان وتهدف إلى تأسيس أعمال البشر الطقسية خاصة، وبصفة عامة تهدف إلى تأسيس جميع أشكال الفعل والفكر التي بواسطتها يحدد الإنسان موقفـــه مـــن العـــالم، فالأسطورة تثبت الأعمال الطقسية ذات الدلالة وتخبرنـــا عنـــدما يتلاشـــى بعـــدها التفســـيري (Etiologique) بما لها من مغزى استكشافي وتتجلى من خلال وظيفتها الرمزية أي فيما لهـــا مـــن قدرة على الكشف عن صلة الإنسان بمقدساته »[2] فهي تتحدد بشـــكلها ومضـــمونها ووظيفتـــها باعتبارها حكاية لها مضمون عريق يضرب بجذوره في أعماق التاريخ.

---

[1] - مرسيا إلياد – مظاهر الأسطورة – ترجمة نهاد خياطة - دار كنعان للدراسات والنشر -دمشق -1991- ط1- ص 10 .

[2] - محمد عجينة – موسوعة أساطير العرب عن الجاهلية ودلالتها –دار الفارابي –بيروت-1994– ط1 – ص 72 .

من خلال ما سبق نقول أن صعوبة تحديد مفهوم الأسطورة لا يعني الاستحالة حتى لو كــان تعريفا جامعا وغير مانع ومن خلال التعريفات العربية والغربية نجد الأسطورة تمتاز ببعض الخصائص التي تميزها عن غيرها من الأجناس الأدبية والتي لا بد من توفرها في نص ما لكــي نطلــق عليــه مصطلح أسطورة :

1. الأسطورة شكل من أشكال التعبير وهي قصة أو حكاية أو رواية يحكمها مبــادئ السرد القصصي من حبكة وعقدة وشخصيات وما إليها، وغالبا ما تجري صــياغتها في قالب شعري يعتمد على المحسنات الأدبية و التشبيهات و الاستعارات و الخيــال الذي يساعد على سرعة نقلها و حفظها بــين العامــة و ترتيلــها في المناســبات والطقوس.
2. يحافظ النص الأسطوري على ثباته عبر فترات طويلة من الزمن دون أن يعني ذلــك جمودها وتحجرها و تتناقله الأجيال بحرفيته طالما حافظ على طاقته الإيحائية بالنســبة إلى الجماعة.
3. لا يعرف للأسطورة مؤلف معين - أي مجهولة المؤلف - لأنها ليست نتاج فــردي، بل هي ظاهرة جمعية يخلقها خيال الناس وعواطفهم وتأملاتهم ولا تمنع هذه الخاصية الجمعية من أن تكون قد خضعت في بعض الأحيان إلى إعادة صياغتها من قبل أفراد متميزون في الحياة الفكرية أو الدينية للجماعة.

4. تمثل الآلهة وأنصاف الآلهة الأدوار الرئيسية في الأسطورة، فإذا ظهر الإنسان على مسرح الأحداث كان دوره مكملا لا رئيسيا.

5. تتميز الموضوعات التي تدور حولها الأسطورة بالجدية والشمولية، وذلك مثل التكوين والأصول، والموت والعالم الآخر ومعنى الحياة وسر الوجود، وما إلى ذلك من مسائل التقطتها الفلسفة فيما بعد إذ أن هم الأسطورة والفلسفة واحد ولكنهما يختلفان في المنهج، فبينما تلجأ الفلسفة إلى المحاكمة العقلية وتستخدم المفاهيم الذهنية كأدوات لها فإن الأسطورة تلجأ إلى الخيال والعاطفة والرمز.

6. إن الحدث الأسطوري حدث غير تاريخي، ورسالة الأسطورة رسالة لا زمنية، ومع ذلك فإن مضامينها أكثر حقيقة وصدقا من مضامين الروايات التاريخية.

7. ترتبط الأسطورة بنظام ديني معين، وتعمل على توضيح معتقداته، وتدخل في صلب طقوسه.

8. تتمتع الأسطورة بقدسية من نوع خاص، فهي حكاية مقدسة و عنصر القداسة هو أهم ما يميزها عن بقية الأجناس الأدبية الشبيهة بها فيؤمن أهل الثقافة التي أنتجتها بصدق روايتها، إيمانا لا يتزعزع، ويرون في مضمونها رسالة أزلية موجهة إلى بني البشر، فهي تبين عن حقائق خالدة وتؤسس لصلة دائمة بين العالم الدنيوي والعوالم القدسية.

9. الأسطورة هي ملكية جماعية و لا يمكن لأحد أن يدعي حق تأليفها، فهي مجهولة الأصل أو البلد و المؤلف بل المنشأ و التاريخ أحيانا، ناهيك عن كونها ثقافة الأجيال المتعاقبة هدا مع عالميتها التي وضحت على قدرتها المبهرة على الانتقال و إمكاناتها الهائلة على التكيف خارج وطنها و بعيدا عن زمانها لتظل حية لدى شعوب مخالفة لوطنها.

مما سبق يمكن أن نخلص إلى القول بأن محاولتنا لفهم الأسطورة تكمن في الوصول إلى أقرب نقطة منها، وقد نستطيع أن نعتبر الأسطورة هي القصة التي تروى في شكل واقعي أو خيالي، يصدقه الراوي أو لا يصدقه، من أجل التأسيس لعقيدة ما أو الإيمان بها أو من أجل تبرير ضروب من السلوك والقيم، وتفسيرا لأصول الشعوب والجماعات والمؤسسات أو الظواهر الاجتماعية والطبيعية تفسيرا لا ينتمي إلى التفسير التاريخي أو العلمي كما نفهمه اليوم، و على العموم إن مادة الأسطورة هو الحدث التاريخي و هذا الحدث ليس مصطنعا أو متخيلا، إنما هو وقائع و أحداث حصلت إما من صنع الإنسان أو من صنع الطبيعة أو من صنع السماء، و في كل الحالات هو حدث ذو تأثير مهم في حياة الإنسان يستحق التسطير و الحفظ للأجيال القادمة.

2- أنواع الأسطورة :

لقد تعددت تعاريف الأسطورة بتعدد أنواعها، لذلك لم نجد هناك تعريفا موحدا، فهناك من الأشياء ما لا تؤديها الصفة المباشرة، و لا يدركها الوصف، إلا أن المعرفة تحيط بها، فنحن جميعا

نعرف ما هي الأسطورة ولكن ليس من السهل أن نقول ما هي، وعليه يمكن حصر الأســـطورة في سبعة أنواع هي:

2-1- الأسطورة الطقسية:

هي نوع من الأساطير التي تتحدث عن الطقس والأحوال الجوية وقد ارتبط هذا النوع بعملية العبادة، حيث كان البشر يمارسون السحر ويؤدون طقوسهم الدينية لإخراج الدوافع الداخلية ،فقد اعتقد القدماء بأن لكل ظاهرة جوية الــه فللرعد اله وللمطر اله ...الخ.

2-2- الأسطورة الكونية (أسطورة التكوين):

وهي تصور لنا كيف خلق الكون « وقد تكونت في أولى مراحلها عن طريق التأمل في ظواهر الكون، وهي تنتمي إلى طاقة الاهتمام الروحي الشعبي الذي يدفع الإنسان إلى طلب المعرفة والإجابة الفاصلة عما يجهله، مما أثار تعجبه وتساؤله في هذا الكون المتعدد المظاهر»[1] فالتأمل أساس الأسطورة الكونية « وعندما حكى الإنسان لنفسه قصة الظواهر الكونية، لم يكن يريد أن يقول أكثر مما قاله في الأسطورة سواء في شكل حكايات أو اعتقاده بحقيقة الأسطورة التي أحس بها.

[1] - د. رابح العوبي – أنواع النثر الشعبي – منشورات جامعة باجي مختار – عنابة – م س- م ط –ص 21 .

2-3- الأسطورة التعليلية:

هي التي يحاول الإنسان عن طريقها أن يعلل أو يفسر ظاهرة تستدعي انتباهه، و لكن لا يجـــد لها تفسيرا، و من ثم فهو يخلق حكاية أسطورية تشرح سر وجود هذه الظاهرة، و لم تظهر الأسطورة التعليلية إلا بعد أن ظهرت فكرة وجود الكائنات الروحية في مقابل ما هو موجود في الظاهر، فوجد الساحر الذي أثار مع الروحانية الرغبة في المعرفة والتفسير؛ والأسطورة من هذا النوع « هي الـــتي تعلل ظاهرة تستدعي انتباه الإنسان دون أن يجد لها تفسيرا مباشرا فيخلق لها حكاية أسطورية تشرح سر وجود هذا المظهر المثير»[1].

2-4- أسطورة البطل المؤله:

إن هذا النوع من الأسطورة يعتبر الآلهة المسير الأعلى لشؤون الإنسان، فهي التي تـــتحكم في مصيره ومستقبله، فلا يجوز للإنسان أن يتعدى على ذلك، فقد حسمت الأساطير حق الآلهة فيما لا يجوز للإنسان أن يدعيه لنفسه من حقوق « و أسطورة البطل المؤله هي التي تصور لنا بطلا يحـــاول الوصول إلى معاني الآلهة، ولكن صفاته الإنسانية تشده إلى العالم الأرضي »[2]. فالبطل هنا هو إنسان و إله في نفس الوقت إلا أنه يجب ألا يجرؤ ويتعدى حدوده بالصراع مع الآلهة، لأنها سوف تـــترل عليه اللعنة الأبدية التي تعبر عن تمرده.

---

[1] - د. رابح العوبي – أنواع النثر الشعبي – منشورات جامعة باجي مختار – عنابة – م س- م ط –ص 21 .

[2] – المرجع نفسه – الصفحة نفسها.

2-5- الأسطورة الحضارية :

لقد مر الإنسان بمراحل حضارية مختلفة، و كان أول هذه المظاهر مرحلة المشاعة البدائيـــة أو الهمجية، وعندما تكيف مع الطبيعة اصطنع لحياته شكلا منظما يتماشى وكل عصر مر به، ففي بداية حياته كان مشغولا بالتأمل في ظواهر الكون، فوجده قائما على الطباق فكانـــت بـــذلك الحيـــاة والموت، السماء والأرض، الإنسان والحيوان، إلى غير ذلك، ثم بعد ذلك أصبح يفكر في أساس هذا التعارض فوجد بأنه لا يمكن أن يوجد أحدهم منفصلا عن الآخر وإن حدث ذلك لاختل الكـــون، ويرى برنيس سلوت (Bernice Slot): [أن الأسطورة صيغة سردية لتلك الرمـــوز النموذجيـــة - الأصلية بوجه خاص - والتي تشكل معا رؤيا مترابطة عما يعرف الإنسان ويعتقد، و يقول بعد ذلك أن هناك ثلاثة أشياء هامة عن الأسطورة: فهي عبارة عن قصة و أن الموتيفات التي تؤلفها هي نماذج أصلية، أما الأمر الثالث فيتمثل في كونها تتضمن مجموعة مـــن الحقـــائق أو المعتقـــدات المرتبطـــة بالإنسان][1] ومن الملاحظ اليوم أن معظم الأساطير الباقية في العالم والمتداولة تنتمي إلى الأســـطورة الرمزية.

2-6- أسطورة الأخيار:

وهي التي تتحدث عن الإنسان الذي يفعل الخير والإيثار فهو يفضل الآخر عن نفسه خدمة لمبدأ أسمى، وهو واقعي تتسم أعماله بالفضيلة والبطولة في آن واحد، ولهذا فإن هـــذا النـــوع مـــن الأسطورة يجسد الخير في هذا الإنسان ليتخذه نموذجا يحتذى به « وهذا حسب تصور الشعب وثقته

[1] - بول ب – ديكسون - الأسطورة والحداثة - ترجمة خليل كلفت – المجلس الأعلى للثقافة- 1998 –م ط - ص58.

في ذلك وهي التي دفعته إلى تجسد الخير والفضيلة في هذا الإنساني الذي صار بالنسبة لهذا الشـــعب مقياسا للنموذج الذي يحتذي به في فعل الخير والتحلي بالفضيلة »[1] فيساعد و يحب و لا يكره مـــا يفعل.

2-7- أسطورة الأشرار:

وهي عكس أسطورة الأخيار، تتمثل في الأساطير التي تحكي لنا عن الأشرار الذين يتحـــدون الكون من أجل إرضاء نزواتهم و إشباع رغباتهم المادية، و تُحكى غالبا في بداية الشتاء ليشعر المتلقي بالخوف، فهي تصور الإنسان الميال إلى الشر ونهاية هذا المسيء [تقوم على تجسيد فكرة الشـــر في إنسان معين لا يصدر عنه إلا الشر الخارق للقانون السماوي والجالب للعنة السماء عليـــه، وهـــذا الإنسان يسير بهوى الشيطان على غير هدى ولهذا تغلب عليه نزعتان أولهما نزعة الشك فيشـــك في دينه وفي قدرة خالقه ونزعة الطموح فيسعى وراء البحث عن علة كل شيء، حتى تلك الأشياء التي لا يمكن تعليلها[2]].

إن هذا النوع من الأساطير يصور لنا نموذج الإنسان الذي تنتهي به رغباته الإنسانية الجامحة إلى فقدان كل شيء « لأن الإنسان الشرير طاغية متكبر نزلت عليه لعنة السماء، فســـلبته الهـــدوء والاطمئنان والاستقرار النفسي »[3].

1 - د. رابح العوبي – أنواع النثر الشعبي – منشورات جامعة باجي مختار – عنابة – م س- م ط – ص 22- 23 .

2 - نبيلة إبراهيم – أشكال التعبير في الأدب الشعبي – دار غريب للنشر والتوزيع- مصر- 1981- م ط - ص 73 .

3 - د. رابح العوبي – أنواع النثر الشعبي – منشورات جامعة باجي مختار – عنابة – م س- م ط –ص 24 .

بعد ذكر آراء المفكرين و الباحثين فيما يخص موضوع الأسطورة و أنواعها وجدنا أنها ترجع إلى أزمنة سحيقة في التاريخ الإنساني قبل اكتشاف الكتابة بزمن طويل، و قـد اسـتعمل الأوائـل الأساطير لنقل أفكارهم و أحداثهم في ذلك الوقت ثم بعد ذلك بدأ الإنسان ينسج الأساطير ويرويها شفويا، بعد ذلك باشر بتدوينها بعد أن اهتدى إلى النقش و الكتابـة، و في صـياغته للأسـطورة استخدم لغة بسيطة، سهلة التداول اصطبغ عليها تعابير إيحائية لتكون صورة معبرة بصدق عن واقع الإنسان و فكره، و يمكن من خلال دراسة الأساطير يمكن اكتشاف المستوى المعـرفي و العلمـي والأخلاقي و الثقافي للتعرف على أطوار التاريخ الإنساني، إذ أنها كانت انعكاسا لمعارف الإنسـان الأول و علومه و حكمته، و هي تعبر عن منطقه و أسلوبه في المعرفة و سبيله عند تفسـير الأشـياء وتعليل أسباب حدوثها، و هي بشكل إجمالي صيغة فكرية متكاملة موضوعة في قالـب ذي إيقـاع موسيقي شعري يتضمن عقائد و مفاهيم و بطولات مثيرة، تعبر عن معارف الإنسان الأول وأخلاقه و علومه و تأملاته و نظرته للحياة.

المبحث الثاني

وظائف الأسطورة

تعمد الأسطورة إلى خلق نظامها الخاص، وقد جاءت بعد نوع من التعديل والتقنين لأنواع من الميثات[1]، والميثة معتقد، والمعتقد يستدعي الطقوس والمراسيم، والطقوس والمراسيم ذات دلالات اجتماعية و دينية، كلما اتسعت وظيفتها قننت وأصبحت في شكل فني، وكما لكل شيء وظيفة فكذلك الأسطورة حيث تعددت وظائفها بتعدد الآراء، وهناك من اعتبرها مجرد قصص للمتعة أي لا فائدة منها، وإذا اعتبرناها ذات فائدة فهي فائدة سلبية، وان يكن كذلك فحتى هذه الأخيرة تعتبر وظيفة ذات فائدة وهذا ما اكسبها ثراء وساعدها على بلوغ التأثير المناسب على نفس الملتقي والجمهور.

إن اختلاف وظائف الأسطورة وتعددها يعود إلى تنوع آراء الكتاب، وذلك بتعدد المدارس والمناهج ويمكن تقسيم وظائفها على النحو التالي:

1- الوظيفة المعرفية (التفسير، التأويل، التأمل):

وهي محاولة تبسيط الظواهر للوصول إلى حقيقة الحاضر، وذلك لتأمين المستقبل« فالأساطير هي الأدوات التي نناضل بها على الدوام - كما يقول شورر– من أجل أن نتفهم تجربتنا، فالأسطورة صورة عريضة ضابطة تضفي على الوقائع العادية في الحياة معنى فلسفيا أي أنها تتضمن قيمة تنظيمية

[1] - ينطلق نور ثروب فراي (Northrop Fray) في محاولة تأسيس منهجه من مفهوم الميثة (Mythos) وهي الأسطورة في حالتها الأولى، حيث كانت الوظيفة الطقسية هي التي تحددها، فالميثة مرحلة سابقة للأسطورة ، لأن في هذه الأخيرة نوع من التعديل والانزياح عن الأصل، والميثة في نظر(فراي) معتقد والمعتقد يستدعي طقوسا، وهذه الأخيرة ليست عبثية وإنما ذات دلالات وهي تؤدي وظيفة اجتماعية.

نور ثروب فراي – نظرية الأساطير في النقد الأدبي - ترجمة حنا عبود - دار المعارف- حمص- 1987– ط1 - ص 11 .

بالنسبة للتجربة»[1] فالتجربة في الحياة هي التي تساعد الأسطورة على التأمل و بالتالي تفسـر هـذه الأخيرة معنى الماضي في وقتنا الحاضر « والأسطورة وسيلة حاول الإنسان عن طريقها أن يضفي على تجربته طابعا فكريا، وأن يخلع على حقائق الحياة العادية معنى فلسفيا »[2].

ففي القديم لم يكن باستطاعت الإنسان أن يجعل الأسباب والنتائج منطقية، فكان يصـفها في رموز وفي لغة مفهومة لدى العقل البدائي لتكون مرآة تصور التفكير الخـاص بتجربتـه وحياتـه، ولتحمل في ثناياها سبل البقاء والموت والخلود فكانت بذلك « محاولة لفهم الكون بظواهره المتعددة أو هي تفسير له»[3] وهو نفس القول الذي ذهب إليه الدكتور شوقي عبد الحكيم ولكنه أضاف قوله « تفسير للقضايا و أصل وجوهر العلم في عصور ما قبل العلم »[4] وكما يذكر العـالم الانجليـزي سيرج ل جوم (Serge L Guam) فإن غرض الأسطورة هو التفسير بالإضافة إلى الغايات التعليميـة و الإعتقادية، وذلك استجابة للنوازع الداخلية ورغبة في التعرف على الحقيقة ومحاولة لفهم الظواهر المتعددة والغريبة، التي تثير التأمل الذي ينجم عنه العجب والتساؤل الباعث على البحث عن الإجابة الحاسمة المهدئة من روع المحتار ولذلك فإن هذا النوع من الأساطير« ينتمي إلى سلوك روحي وليـد الخيال، يصور الشيء البعيد عن المنطق والمعقول، ويفسر الظواهر الشديدة المفعول في النفس والعقول

---

[1] - عز الدين إسماعيل – الشعر العربي المعاصر – دار العودة و دار الثقافة – بيروت – 1881 – ط 3 – ص 228 .

[2] - نبيلة إبراهيم – أشكال التعبير في الأدب الشعبي – دار غريب للنشر والتوزيع- مصر- 1981- م ط - ص 18.

[3] - نفس المرجع- نفس الصفحة.

[4] - شوقي عبد الحكيم – موسوعة الفولكلور والأساطير العربية – دار العودة – بيروت– 1982 – ط1 - ص 207.

وهي المثيرة لانتباه الجمهور»[1] وهي محاولة متبصرة وخيالية لتفسير الظواهر الحقيقية أو المفترضة التي تثير فضول الإنسان.

الأسطورة هي روايات خرافية تطورت من أجل تفسير طبيعة الكون ومصير الإنسان وأصول العادات والعقائد والأعمال الجارية في أيامهم، كما تتحدث عن أسماء الأماكن المقدسة والأفراد البارزين، والأسطورة كما يرى عالم الاجتماع الفرنسي كلود ليفي ستروس (Claude Livey Straus) «أداة منطقية لحل صعوبة ما»[2] وهي كما يرى مرسيا إلياد (Mercie Iliade) بأنها تضفي دلالة ما على العالم الموجود « وبفضلها يمكن إدراك العالم بصفته نظاما كونيا قابلا للفهم والإدراك »[3].

إن الأسطورة التعليلية كانت تحاول تفسير الظواهر الكونية وتبسيطها وتقريبها من تفكير المجتمع البدائي حيث المعرفة الساذجة، ولكن الوظيفة المعرفية لها لم تقف عند هذا الحد، أو خارج الوجود الاجتماعي للفرد، وإنما تناولت موضوعات دنيوية واقعية صارت تشغل الإنسان وخاصة بعد دخوله مرحلة التمدن في أواخر القرن الرابع قبل الميلاد حيث اضطلعت بتفسير الموت والخلود، وهي من القضايا المصيرية التي أدت إلى التطور المدني في تاريخ البشرية، فلقد « كان تقبل العقل البدائي للموت أمرا عسيرا، فلم يكن من المستطاع إقناعه بتقبل فكرة القضاء على وجوده الشخصي

---

[1] - د. رابح العوبي – أنواع النثر الشعبي – منشورات جامعة باجي مختار – عنابة – م س- م ط –ص 20.

[2] - محمد عجينة – موسوعة أساطير العرب عن الجاهلية ودلالتها- دار الفارابي بيروت - 1994 – ط1 - ص 60 .

[3] – نفس المرجع – ص 58-59.

كظاهرة طبيعية لا مناص من حدوثها، هذه الحقيقة هي نفس الأمر الذي أنكرته الأسطورة وحاولت القضاء عليه، حيث بينت أن الموت لا يعني فناء الحياة الإنسانية، وكل ما يعنيه هو تغيير في صـــورة الحياة، أي حلول صورة من صور الوجود محل صورة أخرى ولا وجود لحد فاصل وواضـــح بـــين الحياة والموت، وأن الحد الذي يفصل بينهما مبهم غير واضح، بل يمكن إحلال كل من الكلمـــتين (الحياة والموت) محل الأخرى »[1] فهي كمنهج للتفكير تحل مشكلة الموت من خلال بعـــث الحيـــاة والضعف البشري بوجود الآلهة المتعددة التي تحولت إلى بشر .

لقد لعبت الأساطير دورا في تفسير الشعائر والطقوس التي ولدت نتيجة عجز الإنسان عن السيطرة على الظواهر الطبيعية « فلذا لجأ إلى استرضائها وترويضها عن طريق إقامة الطقوس وتقديم النذور، فالأسطورة تجري في زمن مقدس هو غير الزمن الحالي »[2] وإنها كما يرى الدكتور (عبد المعيد خان) « تفسير لشعائر دينية »[3] .

ترتبط الأسطورة بنظام ديني معين، وتعمد إلى توضيح معتقداته وتدخل في صلب طقوسه، «وهي تفقد كل مقوماتها كأسطورة إذا انهار هذا النظام الديني وتتحول إلى حكاية دنيوية»[4] وعليه يرى لويس اسبنس (Louis Spence) « أن الأسطورة أهم عناصر الدين القديم .. وأضاف سميث

---

[1] - ظاهر شوكت www.dhahirshawkat @yahoo.com

[2] - نفس الموقع .

[3] - د محمد عبد المعيد خان – الأساطير والخرافات عند العرب – دار الحداثة- بيروت لبنان- 1981- ط3- ص 18 .

[4] - فراس السواح – مغامرة العقل الأولى – دار علاء الدين للنشر -دمشق – سوريا- م س- ط1– ص 13 .

أن هذه الحكايات ما هي إلا تفسير لشعائر الدين وقواعد متعلقة بالعادات »[1] و من هذا المنظور نجد أن الأسطورة لها خلفية عقائدية وما هي إلا تأليه للوقائع البشرية وأبطالها من الآلهة أو لهم علاقة بالآلهة « فلم يكن الإنسان البدائي يتساءل عن وجود الآلهة في حد ذاته، ولكنه تساءل عنها بوصفها المصدر الأول للظواهر الكونية والمنظم لها »[2] على أن نفهم أن الأسطورة « ليست تكوينا دينيا خاص، أو شكلا دينيا أي ليست توكيدا لما هو بذات الشخصية إلى الأبد، إنما هي توكيد طاقي ظاهراتي للذات خارج مسألة العلاقة المتبادلة بين الأبد والزمان »[3] بل تقوم الأسطورة بإغناء المعتقد الديني، وتثبيته في صيغ تساعد على حفظه وتداوله بين الأجيال، كما تزوده « بذلك الجانب الخيالي الذي يربطه بالعواطف والانفعالات الإنسانية، ومن ناحية أخرى فإن الأسطورة تعمل على تزويد فكرة الإلوهية بألوان وظلال حية، لأنها ترسم للآلهة صورها التي يتخيلها الناس، وتعطي أسماءها وصفاتها وألقابها، وتكتب لها سيرتها الذاتية، وتاريخ حياتها وتحدد صلاحيتها، وعلاقات بعضها ببعض »[4] حيث أن استقرار الثقافة وثباتها يسهم في نقلها من جيل إلى جيل، ويرى الدكتور محمد عجينة « أن للأساطير وظيفة تتمثل في محاولة تفسير حادثة وقعت في الماضي أو تبرير طقس من الطقوس، عفا عليه الدهر، ونسيت بداياته أو شعيرة من الشعائر أو مؤسسة من المؤسسات الإنسانية الحاضرة تبريرا لمتانة صلتها بالمجتمع الذي أنشأها أو ابتدعها في حقيقة تاريخية معينة، وتوحيدا

---

[1] - د محمد عبد المعيد خان – الأساطير والخرافات عند العرب – دار الحداثة- بيروت لبنان- 1981- ط3- ص 19 .

[2] - نبيلة إبراهيم – أشكال التعبير في الأدب الشعبي – دار غريب - م سنة– ط3- ص 18 .

[3] - فراس السواح – مغامرة العقل الأولى – دار علاء الدين للنشر -دمشق – سوريا- م س- ط1– ص 168 .

[4] - المرجع نفسه– ص 24 .

لمجموعة حولها»[1] فالكثير من الأساطير اجتذبت وانتفعت بموتيفات وتضمينات الحكايات الشعبية البسيطة والساذجة، وبالتالي رفعتها إلى عوالمها الفوقية، فعندما أصبح الشطار والماكرين بشريين، بدلا من كونهم في السابق مقدسين، وعندما أصبح البطل إنسانا بشريا بدلا من كونه إلها، أصبحت الأسطورة حكاية أو أحدوثة خارقة أكثر بساطة، كما نجد أن الإنسان يستعين بالأسطورة لتفسير بعض الظواهر التي تحدث في العالم الحقيقي « فمثلا هناك أسطورة فيليبينية تحاول تعليل تنوع ألوان العروق البشرية فتقول: إن تنوع ألوان العروق البشرية راجع إلى ساعة الخلق، ففي المرة الأولى أخرج الإله الطين قبل نضجه فكان الإنسان الأبيض، وفي المرة الثانية تأخر في إخراجه فاحترق فكان الإنسان الأسود، وفي المرة الثالثة أخذ الطين كفايته من الشيء فخرج الإنسان الفيليبيني البرونزي »[2] وهنا نلاحظ أن الأسطورة قد أجابت عن السؤال المطروح، اختلاف لون البشرة على الرغم من أنها غير واقعية لكنها أشفت غليلهم فتوفرت الراحة النفسية لهؤلاء الذين يمتعضون من القيود التي يفرضها المجتمع على سلوكهم، كما يقدم أيضا وسائل طبيعية للخلاص من القصور البيولوجي الذي قد يعاني منه الفرد أو للراحة من عناء الإحساس بالعجز المادي.

إن تحول الأسطورة إلى وسيلة معرفية له وجه آخر، قد لا يخفى نستطيع أن نصفه بالخطورة، حين نعتبر أن الفكر الأسطوري يضمن كل شيء في مرحلة من مراحل التطور البشري المدني، أو

---

[1] - محمد عجينة – موسوعة أساطير العرب عن الجاهلية ودلالتها- دار الفارابي بيروت - 1994 – ط1 - ص 14 .

[2] - فراس السواح – مغامرة العقل الأولى – دار علاء الدين للنشر -دمشق – سوريا- م س- ط1– ص 14 .

.بمعنى آخر نقول أن الأسطورة تصبح ذات خطورة إذا تم الاعتقاد التام بها وبصدق أقوالها وحقيقتها في كل الأمور الموضوعية وغيرها .

2- الوظيفة العقائدية أو الإيديولوجية:

من بين الوظائف التي تكلم عنها الباحثون والدارسون بخصوص الأسطورة نجد الوظيفة العقائدية أو الإيديولوجية « التي تعني التصورات التي تخلق الأفكار التي تتحول إلى دستور يهتدي به الفرد في عمله اليومي والمستقبلي»[1] ويتفق الكثير من الباحثين على أن الأسطورة كانت المعتقد الديني للمجتمعات البدائية أو بمثابة امتدادا للفكر الديني، وهي نابعة من طقوسه « فالميثولوجيا والعقائدية موجودة وجود البشر، وما يسمى بالإلحاد والوضعية مليئان بهذه وتلك وهما ليس أقل من أي دين، وهما يطرحان نفسيهما كدين لا كشيء آخر»[2] ولكي تتحول الأسطورة إلى عقيدة يجب على الأقل تحقيق المقتضى الأول لكل موقف فكري، ويجب فصلها وتحديدها عن أية أسطورة أخرى تتحدث عن الموضوع ذاته وتأكيدها وإن تكن غير مستقلة في بنيتها الداخلية كأسطورة وحيدة ضرورية وحقيقية إذ أن «العقيدة هي تأكيد واعي للأسطورة المتكشفة في تجربة دينية معينة مع التمييز الواعي لهذه الأسطورة وتلك التجربة الدينية عن أية أسطورة أو تجربة دينية أخرى »[3] ويرى روبرت سميث في كتابه (دين الساميين) الذي كتب في سنة 1889 قوله:« في جميع الأديان القديمة تقوم الأسطورة مقام العقيدة، ولكن هذه الأسطورة لم تكن جزء جوهريا من الدين القديم، إذ لم

---

[1] - ظاهر شوكت www.dhahirshawkat @yahoo.com

[2] - فراس السواح – مغامرة العقل الأولى – دار علاء الدين للنشر -دمشق – سوريا- م س- ط1– ص 176 .

[3] - المرجع نفسه– ص 175 .

يكن لها قانون مقدس ولا قوة ملزمة للعبادة»[1] كما ير ى د. محمد عجينة أن هذه الوظيفة تكون عندما يتوقف المعنى التفسيري فهي «تثبيت للأعمال الطقسية ذات دلالة ما، وتخربنا عندما يتلاشى بعدها التفسيري، بما لها من مغزى استكشافي، وتتجلى من خلال وظيفتها الرمزية أي مالها من قدرة على الكشف عن صلة الإنسان بمقدساته»[2] ويرى كلود ليفي ستروس « أن غرض الأسطورة هو إيجاد نموذج منطقي قادر على قهر التناقض أي التوفيق بين القدر المحتوم والإرادة الحرة»[3] فهي تسعى إلى إعطاء تفسيرات لحالة وجود العالم هكذا أو بالأحرى بما هو عليه، وفي بعض الأحيان محاولة لمعرفة المستقبل «وكل ذلك من أجل إيجاد ميثولوجيا جديدة بوسعها أن تكون دليلا للسعادة ، لضرب من فردوس أرضي»[4]. وقد استعان بها الإنسان لمواجهة الأمور الغيبية والمشاكل المؤثرة في حياته حتى ولو كان ذلك التأثير وهمي مجازي وغير حقيقي أو واقعي.

إن الأسطورة تلعب نفس الدور الذي تلعبه الميتافيزيقا في الثقافات التي أعلت من شأن الفلسفة فهي «تعطينا ذلك الإحساس بين المنظور الغيبي والمرئي بين الحي و الجامد أي بين الإنسان و بقية مظاهر الحياة، فيما أن النظام الذي تخلقه الأسطورة حولها، ليس نظام العقل المتعالي الذي يجعل نفسه خارج العامل ثم يفسره من بعد ذلك..»[5] فالإنسان لا يستطيع أن يرى نفسه خارج العالم الذي

[1] - ك.ك راثفين – الأسطورة- ترجمة صادق الخليلي-بيروت – 1981- ط1 – ص 39 .

[2] - محمد عجينة – موسوعة أساطير العرب عن الجاهلية ودلالتها- دار الفارابي بيروت - 1994 – ط1 - ص 72 .

[3] - ك.ك راثفين – الأسطورة- ترجمة صادق الخليلي-بيروت – 1981- ط1 – ص 72 .

[4] - جبرا إبراهيم جبرا – الأسطورة والرمز - المؤسسة للدارسات والنشر - بيروت -1980- ط2 - ص 51 .

[5] - فراس السواح – مغامرة العقل الأولى – دار علاء الدين للنشر -دمشق – سوريا- م س- ط1– ص 21 .

يعمل على تفسيره ويدرك بطريقة ما أن المُفَسِر والمُفَسَر وجهان لعملة واحدة « وأن الإدراك الأسطوري هو بأقل الدرجات إدراك عقلي وذهني مثالي»[1] وهكذا فالأسطورة مرتبطة بالعلم «إلا أن العلم لا يولد من الأسطورة، ولكنه لا وجود له بلا أسطورة، فالعلم دائما ميثولوجي»[2] فقد تحدى برومثيوس - ابن تياتيان وأخ ايبيميتيوس - الإله زيوس عندما سرق النار وأنزلها إلى الأرض ليفيد بها بنو البشر، أما جلجامش فقد تحدى الآلهة ليبحث عن مغزى وسر الحياة والموت وعليه كانت الأسطورة « هي الأداة الأقوى في التثقيف والتطبيع، والقناة التي ترشح من خلالها ثقافة ما وجودها باستمرار عبر الأجيال»[3] إذ أن كلا من الأسطورة والفلسفة والعلم يستجيب على طريقته لمطلب النظام، أي لمطلب الإنسان بأن يعيش في عالم مفهوم ومرتب وأن يتغلب على حالة الفوضى الخارجية، التي تتبدى في مواجهته الأولى مع الطبيعة.

إن ما يميز الأسطورة العربية عن باقي الأساطير هو خصوصية الأسطورة بحد ذاتها «فالعرب قبل الإسلام عاشوا تحت تأثير المظلة الأسطورية الآرية للهند فارس- المحيط الهندي والبحر الأحمر- فعبدوا مظاهر الطبيعة - الصحراوية في مجملها - والديانات الطوطمية كعبادة الأحجار والأشجار، كما يذكر عالم الأساطير العربية السامية هورت (Huart) وقد عرف العرب الجاهليون تعدد الآلهة

---

1 -2-3- المرجع نفسه- ص 48 .ص 59.ص 19

والأرباب ..»[1] وهي الآلهة القبلية الطوطمية التي تحمي تابعيها أو عابديها، تتقدمهم في الحروب، وتهبهم أقصى درجات وتصور للأمن.

3- **الوظيفة التكفلية :**

من بين بعض الكتاب و الباحثين من يرى بأن الأسطورة ليست لها أي وظيفة مما سبق الإشارة إليه سواء كانت تأملية أو عقائدية، فهي « ليست تفسيرا أو تعليلا ولا محاولة لتبسيط الظواهر، وإنما تكفل السوابق التي تسوغ الحالة الراهنة وبهذا تصبح الأسطورة تكفلية، أي أنها قوة لدعم وترسيخ ما هو موجود »[2] فالأحداث تولد وتتطور وتموت دون أن تنتقل إلى الأبد، فهناك في التاريخ عدم استقلالية معينة، وهو دائما مرتبط بالأحداث ويقتضي شيئا ما معنويا، لا متحركا إذ أنه يجب أن يكون هناك في البداية شيئا ما لكي يصير، وهذا الشيء يجب ألا يخضع للتغيير- إذا اعتبر جزءا- في مجرى عملية التغيير كلها ويرى ألكسندر مالينوفسكي (Malinovski) [أن الأسطورة تمثل الشعوب البدائية التي تسعى إلى إرساء دعائم المعتقدات والممارسات الشكلية للتنظيم الاجتماعي][3] وأنها لا تفسر الأصل وإنما تحافظ على السوابق التي تسوغ الحالة الراهنة وعليه فهي «بيان عملي على الإيمان البدائي والحكمة الأخلاقية»[4] فالأساطير عند هذه الشعوب بمثابة السلطة المنظمة لها و هي ذات أهداف عملية لها غاية محددة هي ترسيخ العادات وتنظيم سلطة العشيرة وقد جاء في كتاب

---

[1] - شوقي عبد الحكيم – موسوعة الفلكلور والأساطير العربية –دار العودة-بيروت-1980-ط1- ص 54 .

[2] - ظاهر شوكت www.dhahirshawkat @yahoo.com

[3] - محمد عجينة – موسوعة أساطير العرب عن الجاهلية ودلالتها- دار الفارابي بيروت - 1994 – ط1 - ص 72.

[4] - ك.ك راثقين – الأسطورة- ترجمة صادق الخليلي-بيروت – 1981- ط1 – ص 32 .

(الأسطورة) للكاتب راثقين قوله « الأسطورة ليست تعليلية بل تكفلية وهي لا تشبع فضولا بل تؤكد إيمانا »[1].

إن الأسطورة من هذا المنظور– أي الوظيفة التكفلية– تعبر عن واقع عميق في مرحلة المشاعة البدائية حيث كانت التقاليد والعادات الأسطورية تلعب دورا كبيرا في حياة الفرد والمجتمع، إذ يعتمد عليها ويسعى جاهدا للحفاظ عليها جيلا بعد جيل، وهو ما يميز المجتمعات عن بعضها بفضل تميز كل أسطورة اجتماعية نمطية عن غيرها أو بتعبير آخر نقول أن لكل مجتمع أسطورة تحدده وتميزه عن غيره، وهذا ما نلاحظه في الحضارات القديمة «ومن ثم اعتمدت الأسطورة تقاليد العامة وأحاديثهم و حكاياهم الفطرية المنطوية على تصورات ما تخيلوه و المفسرة لعلاقة الإنسان بالكائنات التي شاهدها حوله في حالة البداوة أو في حالة المرحلة الأسطورية التي مر بها»[2] وعليه نقول أن الأسطورة من هذا المنظور تمثل ذلك الجانب المتعلق بالجانب الاجتماعي و المرتبط بسلوك المجتمع ككل و ليس الفرد بحد ذاته.

4- الوظيفة النفسية :

تلعب الأسطورة دورا كبيرا في الحياة النفسية للإنسان، وهي تعد مخرجا لتلك المكبوتات الداخلية التي لا يستطيع الإنسان أن يعبر عنها بأسلوب مباشر، فيلجأ إلى الرمز والأسطورة بما لها من طقوس ومعتقدات سواء أكانت حقيقية أم خرافية، إذ أن الأمر المهم فيها هو السعي نحو السعادة،

---

[1] - المرجع نفسه – ص 32 .

[2] - د. رابح العوبي – أنواع النثر الشعبي – منشورات جامعة باجي مختار – عنابة – م س- م ط – ص 20.

فلا يمكن لأحد أن ينكر علاقة الأسطورة بالنفس البشرية، كما لا يمكن نكران تأثيرها المستمر حتى بعد انتصار الترعة العقلانية وتحقيق التقدم العلمي.

الأسطورة عبارة عن مجموعة من الدوافع ذات الطبائع البدائية التي تضرب بجذورها في أعماق النفس البشرية الجماعية، والتي توحد الحالة العاطفية و يتعلم المرء بها معنى الروابط الجامعة بين الأفراد وبالأحرى تعلم الأسطورة القاسم المشترك للجماعة من جميع النواحي، وبالتالي تجعلهم في كلٍ واحد حين يعيشون الحالة الشعورية ويقول ببريه :« أن كل الأساطير تعكس اجتماع الضدين في الإنسان بالنسبة إلى العالم وبالنسبة إلى ذاته، والعنصر المهم في الأساطير هو السعي نحو السعادة التي يجدها المرء فيها.. إنها باختصار تعبر عن الإحساس و بأن في الطبيعة ازدواجية، كما في الإنسان ازدواجية وضد لن يجد له حلا في حياته».[1]

في مجال آخر نجد أن الأسطورة تتخذ كوسيلة علاجية؛ كاستعمال التعاويذ والتمائم اعتقادا فيما يكمن فيها من قوى سحرية خفية تجلب الحظ والسعد، وتطرد النحس والشؤم .. واعتقادا فيما يكمن و يسكن هذه الأشياء المادية من قوى غيبية، فتُتخذ - أي الأسطورة - كوسيلة علاجية فيتقبل الفكر للآلام على الرغم من أن الجسم يأبى تحملها، فالمريض يؤمن بهذا التجاوب، وهي تنتمي إلى مجتمع يؤمن بها، وهنا نلاحظ الأمر العجيب حين تشفي عند الإيمان بها، كما أنهم يكثرون من استعمال هذه الطلاسم والرقي والمعوذات أو التعاويذ لدفع الأوبئة مثل الحمى ولدغ العقارب

[1] - جبرا إبراهيم جبرا – الأسطورة والرمز - المؤسسة للدارسات والنشر - بيروت -1980- ط2 -ص 52.

والحيات، بالإضافة إلى أغراضها الجنسية والعاطفية، ومنها ما كان الغرض منه اتقاء الحسد، النفاثات في العقد، وشرور العين والنفس الشريرة.

إن الحديث عن الأسطورة – في نظر الكثيرين – في عصر التقدم العلمي والتكنولوجي من المفارقات المدهشة و «أن المرضى العصبيين وحدهم يحتاجون إليها في القرن العشرين كما يرى فرويد»[1] فاليوم لا توجد أسطورة حقيقية فاعلة على نطاق واسع في الحياة الفكرية والروحية والأدبية للثقافات الحديثة إلا أنه « عندما سادت العقلانية، وازداد الناس إطلاعا، لم يعودوا يؤمنون بالأساطير، غدا من الصعب السيطرة على القوى النفسية التي كانت الأسطورة يومها توحدها وتمسك بزمامها»[2] و فقدت الأسطورة من قيمتها القديمة واستبدل العقل مكان المعتقدات الأسطورية.

ويرى عالم النفس النمساوي (فرويد) أن الأسطورة عبارة عن أفكار نفسية، ولهذا كانت ذات أثر علاجي نفسي للذين آمنوا بها، خاصة حين تصبح المشاعر الإنسانية موضوعية « كما حاول أن يرى في الأسطورة - كما في الحلم - مجرد تعبير عن النوازع اللاعقلانية و اللامجتمعية التي تسكن البشر، وذلك بصرف النظر عما في الأسطورة من حكمة مختزنة من القرون الماضية وناطقة بلغة خاصة هي لغة الرمز»[3] وعليه كانت الأسطورة عبارة عن مجموعة من الرموز المتداولة بين بني البشر عبر الزمان «وقد استطاعت بما اصطنعته من رمز أن تخضع غير المدرك وتدخله في نطاق المدرك،

---

[1] - ك.ك راثقين – الأسطورة- ترجمة صادق الخليلي-بيروت – 1981- ط1 – ص 89 .

[2] - المرجع نفسه - ص 38-39.

[3] - اريك فروم –اللغة المنسية -ترجمة حسن القبسي - المركز الثقافي العربي -الدار البيضاء – 1995- ط1 – ص 177 .

كما استطاعت أن تؤكد وضع الإنسان الاجتماعي من خلال وحدة التجربة أو الشعور الإنساني المشترك »[1] وهذا ما يدفعنا للقول بأن المشاعر الإنسانية تصبح موضوعية عندما تكون رمزية،وهي عبارة عن رغبات شعورية تتخللها رغبات فردية عميقة أو اجتماعية عنيفة وقد تكون لا شعورية و« الغرض من ذلك حماية الإنسان من دوافع الخوف والقلق الداخلي »[2]

إن للأسطورة دور آخر فهي تقوم بدور تثقيفي للمتلقي، فتستغل قدرتها على التسلية والترفيه عن السامعين لتقوم بعملية الوعظ وتوفير الإلهاء عن التوتر والقلق والاستياء، كما تساعد على غرس الأخلاق الفاضلة كالوفاء بالوعد وطرح الكسل واحترام الكبير والعطف على الصغير والاعتزاز بالنفس وتقديس الحرية ومحبة الآخرين والتمسك بالعدل، ومن جهة أخرى فإنها تصور لنا الأشرار بالطريقة التي تدفعنا إلى كراهية الشر والمسيء، وتقوم أيضا بدور كبير في تفسير الحياة التي يعيشها الناس وما يكتنفها من مظاهر طبيعية، فتعطينا بعض المعلومات عن طبائع الحيوانات وصلة بعضها ببعض، والحكايات الطافحة بأخبار الغابة ووحوشها ووسائل عيشها وطرق تعاملها مع بعضها البعض، كما أن الأسطورة التي تتناول العلاقات الاجتماعية تنوه بمظاهر السلوك البشري وصلة الأفراد فيما بينهم وواجبات كل منهم والتزامهم إزاء الآخرين، وتبدو قواعد السلوك البشري واضحة محددة بتصرفات الأبطال التي تمدحها الأسطورة وتبرز النواحي التي ترفضها الجماهير البشرية ولا تقبل بها.

---

[1] - عز الدين إسماعيل – الشعر العربي المعاصر- دار العودة و دار الثقافة بيروت – 1981- ط3- ص 229 .

[2] - نبيلة إبراهيم – أشكال التعبير في الأدب الشعبي – دار غريب - م سنة– ط3- ص 18.

إن الأسطورة مشبعة بأعنف الانفعالات والرؤى المزعجة، ولكن الإنسان يستطيع عن طريقها تعلم فن جديد غريب هو فن التعبير، وهذا يعني اكتسابه القدرة على تنظيم غرائزه وآماله ومخاوفه، فمثلا الخوف غريزة بيولوجية لا يمكن قهرها أو قمعها كل القمع، ولكن من المستطاع تغيير صورها، وتظهر هذه القدرة التنظيمية في أقوى صورها عندما يواجه الإنسان أعظم مشكلاته أي مشكلة الموت، والموت حقيقة ستحير فهم الإنسان إلى الأبد وتقلق مضجعه، وعليه نجد الأسطورة تتقدم لتؤكد الحياة بعد الموت، وخلود الروح، وإمكان الاتصال بين الحي والميت.

5- الوظيفة السياسية:

الأسطورة السياسية عبارة عن مجموعة من الايديولوجيات التي تخدم الصالح العام للدول وكثيرا ما تلجأ السياسة إلى الاستفادة منها، ولقد اُستغلت الأسطورة هنا واتضحت معالمها على نحو خطير خلال هذا العصر، وهو ما كان واضحا في صراع الآلهة مع بعضها البعض قديما لفرض أحدهما لنفوذه، أما اليوم فنجدها تهدف بها الدول إلى تغيير السلطة بدءا بتغيير الناس وذلك لفرض فكر معين، منبثقة من أسطورة ما لتغير مصير الشعوب.

إن الفكر الأسطوري يضع بعض التصورات للمستقبل – عما كان وما سيكون فهي مادة لا تفنى ولا تخلق من العدم، فهي خطيرة جدا؛ سلبية في غالبيتها على الدول الضعيفة، كما أنها لم تكتب شعرا وإنما كتبت بطرق متنوعة سواء كانت نثرية مسموعة أو مرئية، غير أنها تلتقي بالأسطورة القديمة في كونها مادة كلية تمثل نوازع جماعية لا فردية، وإنها لا معقولة إذا عرضنا محتواها وغاياتها على معايير ما، ينبغي أن يكون عليها الإنسان بعد هذا التقدم العلمي والتكنولوجي

والذي حول العالم إلى قرية صغيرة، ومن ذلك قراءة النصوص الأسطورية ومن ثم تحويلها إلى تأريخ معين

إن التروع الأسطوري قد يشكل تهديدا حقيقيا على المجتمعات الحديثة، وخاصة في فترات المحن والشدائد حيث الأسطورة تطفو على سطح الوعي، وتبعث النبوءات القديمة لتفسير ما يجري، كما يتجلى التروع الأسطوري فيما نراه من جنوح جماهير الشباب إلى خلق أنصاف الآلهة التي تسكن الأرض وتساعد الناس

المبحث الثالث

علاقة الأسطورة بالتراث

إن التراث العربي الإسلامي وكذا التراث الحضاري هو المنهل الأول المسير للمبدعين في الأدب العربي، إضافة إلى التراث الأوربي الذي أضفى على الفن العربي صيغة خاصة وأعطى له تميزا في الشكل والمضمون، و حوله إلى أدب عربي متأثر بأوجه مختلفة حددت مفهومه وأنماطه التعبيرية كالقوالب الفنية، من ذلك الرواية والقصة و المسرح بالإضافة إلى المعايير والأطر؛ كالمذاهب الفنية التعبيرية من ذلك المذاهب الكلاسيكية والرومانسية والواقعية وغيرها.

إن التراث عمل تدخلت فيه الصياغة الجديدة إلى حد كبير، ولكي نصل إلى الأصول الأصلية لهذه المورثات يمكننا أن نقوم بالكثير من المقارنات وأن نعتمد على الحدس والاستنتاج والافتراضات العلمية والتي لا غنى عنها للاقتراب إلى حد ما من الروح الأصلية، وفي هذا يتحدد الفرق الجوهري بين أن تعيش في التراث و أن نعيش بالتراث..

من هذا المنطلق نتحدث عن التراث على ضوء دراسة الأسطورة وتداعياتها، فعلاقة الأسطورة بالتراث علاقة قديمة جدا تضرب بجذورها في أعماق التاريخ، وليتسنى لنا معرفة ذلك لا بد من الوقوف – أولا – أمام مصطلح التراث لمعرفة ما المقصود منه:

إن أصل كلمة تراث[1] (وارث) من الوراثة، جعلت الواو تاءا لتخفيف النطق، وقد اتسع معنى الكلمة بالاستعمال المجازي فأصبحت تدل على كثرة معاودة الشيء وتراكمه، كما نقول « أورثته

---

[1] - في معاجم اللغة العربية لا توجد مادة تبتدئ بالتاء وتنتهي بالثاء باستثناء ثلاث كلمات أ-(تَفَثً) وان تعددت مدلولاتها نقف عندما ورد عنها في القرآن الكريم قوله تعالى " ثُمَّ لِيَقْضُوا تَفَثَهُمْ " وقضاء التفث هو ما يقبل عليه المحرم من طهارة إذا أجل.

ب- (تَلَثَ) : ومنها (التَلَيُتْ) وهو ضرب من نخيل السباخ.

جـــ - مادة (تُوَثْ) ومنها (التُوتْ) بمعنى التُوثْ .

كثرة الأكل و التخم والأدواء، وأورثته الحمى ضعفا، وقد استخدمت الكلمة بعد ذلك للتعبير أيضا عن انتقال غير مادي بين جيلين أو أكثر فنقول هو في ارث مجد، والمجد متوارث بينهم» [1] والتراث مصطلح متداول في الكتب، يأخذ دلالات وأبعاد وتصورات لم تكن تخطر ببال القدماء، ويأتي القول في العربية « توريث النار بمعنى تحريكها لتشتعل وتُبعث فيها الحياة »[2] وعادة ما يكون هذا التراث مرتبطا بالفكر والثقافة والفنون بشتى أنواعهما وأشكالهما المادية المكتوبة منها أو الشفوية، والتراث في حقيقته مادة غريزية تحمل تجارب الأمم والحضارات السابقة التي تصب في وعي الحاضر لفهم الواقع ورسم سُبل المستقبل، ويبقى التراث بشكل عام وبالمفهوم الإنساني المطلق المعين الذي لا ينضب.

كما وردت كلمة– تراث– في القرآن الكريم للدلالة على الجانب المادي من الإرث وذلك في مثل قوله تعالى:«وَتَأْكُلُونَ التُّرَاثَ أَكْلاً لَمًّا »[*]ولعل مناسبة الآية الكريمة هو ما كان سائدا في حياة العرب قبل مجيء الإسلام من حرمان النساء والأطفال من الوراثة، كما جاء في قوله تعالى:« وَإِني خِفْتُ المَوَالِىَ مِنْ وَرَائِي وَكَانَت اِمْرَأَتِي عَاقِرًا فَهِبْ لِي من لَدُنِكَ وَلِيًّا يَرِثُني وَيَرِثُ مِنْ آَلِ يَعْقُوبَ وَاجْعَلُهُ رَبِّ رَضِيًّا »[**]مستثنيا من ذلك المال الذي لا قيمة له عند من اصطفاهم ربهم من الأنبياء،

---

[1] - الزمخشري - أساس البلاغة -دار صادر – بيروت- 1992 –م ط - ص 670 .

[2] - الفيروز أبادي - القاموس المحيط - مؤسسة الحلبي للنشر والتوزيع – القاهرة- م ط - ص 196.

[*] - سورة الفجر – الآية 19

[**] - سورة مريم الآيتان 05-06

وقد جاء في قول رسول الله —صلى الله عليه وسلم:«أيا مُعَاشِرُ الأنبِياء لاَ نُوَرثُ مَا تَرَكْنَاهُ صَدَقة»[1] من هذا الحس اللغوي ندرك أهمية تقديس الماضي وترسيخه في الضمير الجمعي إذ «أن التراث خالد، يتميز بالحياة والنمو ليعيش عبر الأزمنة والعصور»[2] بالإضافة إلى أنه سجل الأمة السياسي والاجتماعي الموثق لنظمها الاقتصادية والقانونية التي سنتها الحياة، ويقال « إن التراث يعج بما هو زاخر بالحيوية، راسخ في الزمن لأنه يعكس مشكلات إنسانية ونفسية لها القدرة على الصعود ويتمتع بميزة الثبات ومنه ما يعكس مشكلات وقيم معينة ومواقف مرحلية»[3].

ظل التراث يتناقل شفهيا في المراحل الأولى من الثقافة وعليه فهو يمثل الحالة العقلية الأولى لبيئة معينة « وهو جزء من المورث الثقافي لأدبائنا وفنانينا، وجزء من الموروث الحضاري لأمتنا» [4] وكلما كان النص قديما كان أقرب إلى الحقيقة أو إلى واقع تلك الفترة، فهو يصور مردود الأفعال العقلية والوجدانية التي صدرت عن الفرد أو الإنسان بصفة عامة أثناء ممارسته البدائية الأولى للحياة وكيفية تلاؤمه مع الطبيعة.

مما سبق نقول أن التراث بمفهومه البسيط هو خلاصة ما خلفته الأجيال السالفة للأجيال الحالية، وهو في اللغة كل ما يخلفه الرجل لورثته أي أبنائه وأهله من بعده، وهو متوارث وقابل للإرث بحكم التقادم و الانتقال و ينقسم هذا التراث الشعبي إلى أربعة أقسام هي:

[1] - ابن منظور – لسان العرب – دار صادر بيروت - 1992 - مج 4 - مادة وَرَثَ - ص 200.

[2] - د. صالح لمباركية - بناء الشخصية في مسرح ألفريد فرج - الهيئة العامة للثقافة –مصر - ط1- ص 60.

[3] - طراد الكبسي – التراث كمصدر في نظرية المعرفة - مجلة الأدب – دار العودة -10 اكتوبر1977 -ص28.

[4] - فاروق خورشيد – الموروث الشعبي – دار الشرق- القاهرة- 1992- ط1- ص 35.

1- المعتقدات والمعارف الشعبية.

2- العادات والتقاليد الشعبية.

3- الأدب الشعبي وفنون المحاكاة.

4- الفنون الشعبية والثقافة المادية.

أما عن الأدب الشعبي فهو ما يخص (الشعر) أو (النثر) بكل ما يحتوي من قصص وأساطير وأمثال وأحاجي، وهنا نستطيع أن نقترب من فهم علاقة الأسطورة بالتراث (فمصطلح التراث الشعبي) مصطلح شامل نطلقه لنعني به عالما متشابكا من الموروثات الحضارية والبقايا السلوكية والقولية التي بقيت عبر التاريخ، وكيفية الانتقال من بيئة إلى أخرى ومن مكان إلى مكان في الضمير العربي للإنسان المعاصر، وهو بهذا مصطلح يضم البقايا الأسطورية أو الموروث الميثولوجي العربي القديم، و يضم هذا المصطلح الأدب الشعبي القول المدون والشفهي، كل ما هو تراث منقول عبر المكان والزمان، فالأسطورة مادة لا تفنى كما لم توجد من العدم، فصحيح قد يتغير شكلها أو لونها أو حتى مذاقها، ولكن في النهاية لا يمكن أن تموت الأساطير ما دامت البشرية على وجه الأرض، فإذا كان لكل شيء بداية ونهاية ومادام الإنسان باقيا على وجه البسيطة فلا بد له أن يبحث في الماضي، وينشغل بوجوده وعلاقاته مع ما يحيط به من توقعاته للمستقبل، فالأساطير لا تنتهي إلا بفناء العالم وعند ذلك يتحول الفناء إلى أسطورة جديدة .

إن مصطلح التراث يضم الممارسات الشعبية السلوكية والطقسية معا، و الميثولوجيا لها أهمية في تعميق الرؤية إلى إنسان العصر بربطه بطبيعة مراحله الحضارية المختلفة فالأساس في الفكر

الميوثولوجي هو الإنسان الذي يعود دائما إلى أصله البيولوجي كما يرجع إلى وحدة النفس البشرية التي تدفع إلى التماثل في التفسير، فالعالم مليء بالمعجزات ولكن ليس هناك معجزة أكبر من الإنسان فقد يسمع المرء الصمت كما يسمع اللامسموع، يرى اللامرئي في الفراغ كما يرى كل مستحيل ممكن، من هنا تأتي المغامرة لتجدد الفكر دائما.

بعد هذه الإلمامة القصيرة وما حددناه بمفهوم مصطلح التراث نعود لنسأل أنفسنا عما نريده من هذا التراث في إطار الأسطورة، فهناك علاقة من نوع ما بين التراث والأسطورة تطلب تحديدا أو توضيحا فنقول:

إن الأسطورة تراث والتراث هو نتاج الحضارة في جميع ميادين النشاط الإنساني من علم وفكر وأدب وفن ومأثورات شعبية وتراث فلكلوري واجتماعي واقتصادي وكثير من هذا التراث سجله أجدادنا وهو التراث الفلكلوري، وعلاقة الأسطورة بالتراث هي علاقة استيعاب وتفهم وإدراك واع للمعنى الإنساني والتاريخي، وليست بحال من الأحوال علاقة تأثر صرف فقد يكون التراث متمثلا مثلا في القرآن الكريم أو بصفة عامة في الدين؛ فالأديان البدائية وصلت أوج القوة حين واكبت الظروف الاجتماعية والاقتصادية، و الأسطورة نشأت استجابة لحاجات مادية وطبيعية ملحة، وكان الغرض منها ليس تسكين الأوضاع أو أن غير المرغوب سيهزم بمجرد تلاوتها كما في الدين، بل على العكس كانت تحفيزا للعمل وللطاقات البشرية، وشحذ للهمم لتغيير واقع ما و صد أخطار الطبيعة بالإضافة إلى الدين فاستغل الكاتب الأسطوري كل مادة في التراث الإنساني سواء كان تراث شعبي أو مواقف تاريخي أو إنساني من دون أن يفرق بين أدب الأنا أو أدب الآخر إلا أن «أصالة الأديب

أوضح ما تكون في تحليل نفسية الشخصيات التاريخية واختيار البواعث التي تدرس تصرفاتها في ضوء المنطق العام للفترة التاريخية الواحدة»[1] فنجد التراث مشتملا في عصر ما على عبادة الأصنام والأوثان وعند تحطيمها يقضى على الأساطير المتعلقة بهذه العبادة، والطقوس المصاحبة لها والتي كانت تمارس، وهو ما أدى إلى اندثار بعض الأساطير واختفائها من الحياة القولية.

مما تقدم نستطيع أن نقترب من فهم امتياز الأساطير بالكلية والشمولية في مدلولاتها النفسية، وتحليل الحوافز الداخلية العميقة للإنسان التي ابتدعها، وجديتها في تناول القضايا المصيرية للإنسان عبر الخيال الجمعي الذي يبتدع الحوادث، والتي تبدو غير منطقية أو غير معقولة لاشتمالها على عناصر خرافية أو بالأحرى بالنسبة إلينا في عصر التقنية :«وفي كل مصادر التجارب البشرية الأسطورية والتاريخية، وواقع الحياة والمجتمع المعاصر، لابد أن ينهض الخيال بدوره في استكمال الصورة وإضافة الخطوة التي تنقصها ليكتمل لها البناء الفني والقدرة على التعبير والتأثير، فهناك تجارب قد لا يكون لها أي أصل في الأساطير أو التاريخ أو أحداث الواقع الفعلي، بل يخلقها خيال الأديب المبدع القادر على خلق الحياة»[2] فهناك طابعا مشتركا لهذا التراث يتجلى بوضوح في وحدة العلاقة الواضحة بين مضامين الأساطير، خاصة في حديثها عن القضايا الكبرى كخلق الكون و الإنسان، فقد لاحظنا أنها قد احتوت على فكرة واحدة تشير إلى الوحدة الاجتماعية و الثقافية والعلمية لشعب ما، إذ أنك ولكي تكون عصريا لا بد أن تحدد موقفك من التراث، كما أنك لا

[1] - د. محمد لخضر زبايدية - من أعلام النقد العربي الحديث – دار الفكر المعاصر- باتنة- الجزائر -2003- ط1 - ص 146.

[2]- المرجع نفسه- ص 151.

تستطيع أن تفسر نوعية موقفك من التراث إلا من خلال فهمك لمغزاه حيث أن هذا الأخير يحمل عدة أساطير تتماشى وظروف الحياة الراهنة.

إن قراءة التاريخ القديم دون الأسطورة أمر غير تام، باحتساب الأسطورة هي تسجيل لوعي ولاوعي الإنسان، فعندما كان الإنسان يحاول تفسير الوجود من حوله، ويحاول قراءة الواقع الاجتماعي وتغييره، نقلت لنا الأسطورة بصمات وانطباعات النفس الجماعية عليها.

يشكل التراث الأسطوري منهل لا ينضب من المواقف الخالدة التي مرت بها الإنسانية طيلة قرون من التطور، والتراث الأسطوري غني بتلك الأنماط الشعبية الخالدة أو المشاهد الغريبة، مثل ما جاء في حكايات ألف ليلة وليلة وسيرة سيف بن ذي يزن وغيرهما كثير، إذ أن هذه اللوحات تحمل في طياتها تاريخ الإنسانية ومراحل تفكيرها، وقد ساعد هذا التراث الأسطوري الزاخر الأدباء على تجسيده في الحاضر وعملوا على بحث القيم الإنسانية الحضارية القديمة، إلا أن هذا لا يمنع من كون التراث الأسطوري قادر على مزج الماضي بالحاضر في بوتقة واحدة، وأن تصهرهما لكي يعيد المبدعون خلق أساطير حديثة متطورة في ضوء إخضاع الجانب الجمالي لخدمة تجارب الإنسان، فلكل أسطورة تراثية قيمة ودلالة وجوهر بحاجة إلى الكثير من التدقيق و التمحيص و التعمق لإدراكه وفهمه، كما أنها تحتوي على تعبيرات تكمن فيها أسرار ومعاني رموز الآلهة و قوى الكون.

إن الأسطورة جزء لا يتجزأ من تراثنا، وهي الجانب الذي لم يحظ بأدنى قدر من الاهتمام، فحين نذكر التراث يتبادر إلى الأذهان كل ما يتعلق بالماضي الذي وقع وتحول إلى ذكرى، حيث وضعت نصوصه في زوايا المكتبات و تحت عنوان (للمطالعة والمراجعة) فالتراث ناتج عن تراكم

كمي وكيفي لخبرات طويلة، تعود إلى بدء استقرار الإنسان على الأرض وارتباطه بها، وأنه ناتج عن تفاعل جدلي داخل هذا المجتمع، بينه وبين بنيته الطبيعية، وبينه وبين المجتمعات الأخرى والثقافات التي أتاحت لها الأحداث أن تتماشى مع ثقافته، عبر تطور زمني شكل في النهاية منظومة فكرية تندرج في إطارها المفاهيم الاجتماعية، وتتشكل في ضوئها الأنماط السلوكية.

الفصل الثاني

مصادر التراث الأسطوري في المسرح الجزائري المعاصر

تمهيد

المبحث الأول: التراث الأسطوري الإغريقي

المبحث الثاني: السيرة الشعبية العربية

المبحث الثالث: السيرة الشعبية الجزائرية

إن كل أمة في مرحلة نهوضها وتطورها لا بد لها من الرجوع إلى أصالتها الموروثة وما خلفه الأجداد خاصة في مجال الأدب، ومن بين هذه الموروثات نجد الأسطورة؛ فأي أمة تحيي الأسطورة كما تحيي أي تراث باعتبار أن الأسطورة تراث، و يجب أن نتفطن هنا إلى ضرورة تقدير هذا الأخير في إطاره الخاص، فلا نحمله ولا نحمل عليه ما لا يطيق، ويجب تمثله من حيث هو كيان مستقل تربطنا به وشائج تاريخية، لتقدير ما فيه من قيم ذاتية باقية سواء كانت روحية أو إنسانية.

إن توطيد الرابطة بين الحاضر والتراث لن تكون إلا عن طريق استلهام المواقف الروحية والإنسانية في إبداعنا العصري، الذي يتصل بضرورة خلق نوع من التوازن التاريخي بين الجذور الضاربة في أعماق الماضي والفروع الناهضة على سطح الحاضر«وليس الشكل وحده هو روح التراث وإن ارتبط به في يوم من الأيام، ويصعب أن يكون للتراث فعالية حقيقية في زمان غير زمانه إذا كان الشكل وحده هو كل ما يمكن أن يستفاد منه، وإنما الشيء الباقي و الفعال في أي تراث هو قيمته الروحية والإنسانية الكامنة فيه، أي قيمته المعنوية »[1] وما السعي إلى إحياء التراث الأسطوري ومده بروح العصر ما هو إلا خطوة مساعدة لتأصيل الثقافة القومية بوجه خاص؛ فإذا كان التراث هو كل ما خلفه أجدادنا في الماضي من إنتاج زاخر في مجالات الأدب والدين و الفن و التاريخ و الفكر والعمارة، فإن التأصيل هو احتواء هذا التراث و التشبث بالهوية في مواجهة التغريب، ويعني التأصيل هنا هو الجمع بين الجانبين المادي والروحي من خلال صهرهما في بوتقة واحدة متوازنة، وهو مد الماضي في الحاضر ومد الحاضر في الماضي.

---

[1] - عز الدين إسماعيل – الشعر العربي المعاصر- دار العودة و دار الثقافة- بيروت – 1981- ط3- ص29.

إن خصوصية كل مجتمع لا تعدو أن تكون كخصوصية كل فرد من أفراد الأسرة الواحـــدة، ومن ثم فهي جزء من الخصوصية العامة لهذه الأسرة، وما دام الأمر كذلك فإن الحرص على تأصـــيل هذه الخصوصيات وتطويرها ما هو إلا جزء من تأصيل وتطوير الخصوصية النوعية بالنسبة للتـــراث الأسطوري، الذي يتضمن مجموعة من الخصوصيات الاجتماعية والثقافية الشعبية وذلك وفقا لعوامل موضوعية وبيئية أو حتى خيالية.

إن توظيف التراث الأسطوري في العمل الإبداعي أصبح تقليدا رائجا في أغلـــب الأجنـــاس الأدبية خاصة المسرح ويُعرف هذا الأخير بأنه « عمل إبداعي يفترض الصنعة و يوحي بأنه حقيقي، وهو يعرف أيضا بكونه فنا مزدوج يقوم على العلاقة بين مكونين هما النص من جهة والعرض الذي يشكل غائية المسرح من جهة أخرى»[1] فهو أحد فنون الأداء و التمثيل الذي يتـــرجم قصـــص أو نصوص أدبية أمام المشاهدين باستخدام مزيج من الكلام و الإيماءات و الموســـيقى، بالإضـــافة إلى الأصوات والتمثيل الذي يكون على خشبة المسرح؛ هذا البناء له مواصفات خاصة في التصميم، أما الكاتب الجزائري (عبد الحليم رايس) فيرى بأن « المسرح هو تصوير للواقع وتعريته قصد الكشـــف عنه لإصلاح ما هو فاسد وتقويم ما هو معوج، ومنه كان المسرح منذ الأزل مقترنا بالثورة، ثـــورة الإنسان على القهر و الظلم وأشكال الشر ومحاولة الاقتراب من الخير و العدل و المساواة »[2]

1- المعجم المسرحي - د ماري الياس و د حنان قصاب حسن-مكتبة ناشرون-لبنان-1977-ط1 - ص29.

2- عبد الحليم رايس - مسرحيتان أبناء القصبة ودم الأحرار -مطبعة ببرج الكيفان- الجزائر- 2000 –ط2 – ص2.

يعتبر المسرح أحد الفنون الأدائية الذي يعتمد على ترسيخ الأفكار وطرحها أمام الجمهور المتعطش لفن الخشبة في ظرف زمني محدد للتعبير عن حالة ما، ولهذا ارتبط التراث الأسطوري ارتباطا وثيقا به؛ فحين يزرع هذا الأخير في تربة المسرح فإنه يجد فيها التربة الصالحة لينمو ويتطور بحسب عناية كل مجتمع به ليتبلور ويتماشى مع الظروف المحيطة به، فلا يخرج عن نطاقه ليغدو متمردا ولا يبقى راكحا في مكانه فيغدو لا يساير روح العصر، ويبرز دور المسرح هنا بوصفه إفرازا ثقافيا في تحويل عملية تمثل الواقع وتقمصه، وهذا ينتج ضمن الشروط التاريخية التي تتحدد من خلال أشكال التعبير عن الوعي الاجتماعي القومي بواسطة إبداعات تراثية متطورة، وذلك بحسب علاقتها بالجذور الأصلية للمجتمع وبحياته المعاصرة.

لقد عرف المجتمع الجزائري كغيره من المجتمعات الإنسانية الفن المسرحي، وقد استغل التراث الأسطوري العربي و الغربي لتأصيل هذا الفن و الإبلاغ عن حالة شعورية معينة، وقبل الشروع في الحديث عن خصوصية التجربة الجزائرية لابد من الإشارة إلى بعض الأشكال التقليدية التي كان يمارسها الجزائريون قبل أن يعرفوا المسرح بمفهومه المعاصر؛ فنجد المسرح الشعبي الذي تم على أساس تعديل أشكال التعبير الثقافية التي يزخر بها التراث الجزائري من خلال توظيف القصص الشعبية والأساطير فيها على وجه الخصوص، وهذا النوع يحتوي على أشكال جمالية وجوهرية وفكرية تجمع بين المشاعر والأحاسيس، حيث يعتمد على السرد البعيد عن التعقيد فهو مسرح الحياة كما يعتمد على الطبيعة كديكور، بالإضافة إلى أنها لا تخلو من الشعر الذي نجده ممثل فيها، كما نجد المداح أيضا كشكل تقليدي آخر وهو يسرد قصصه في شكل حلقة وقد كانت الأساطير تروى على شكل

خطاب في قالب شعري ملحون من طرف هذا المداح في الحلقة الشعبية، أما القوال فهو أحد مظاهر الثقافة الشعبية الذي يعبر عن الواقع بطابع فكاهي، وتغلب على هذه الشخصـــية –أي القـــوال - الحكمة والبصيرة، حيث تعتبر السخرية فيه وسيلة نقدية وذلك قصد إبداء الرأي علانية، كذلك نجد الحلقة كنوع آخر من الأشكال التقليدية التي ترتبط بالذاكرة الشعبية وتشمل الـــرقص والغنـــاء و الحركة والحكاية، بالإضافة إلى المؤشرات الصوتية وذلك لتحقيق المتعة والانفعال عن طريق التـــأثير الذي يعتمد على الأساطير أو الحكاية الخرافية لجلب المشاهدين، ويكون التمثيل هنا بأسلوب ارتجالي مع إشراك الجمهور في التمثيل، أما الفرجة فهي تهدف إلى تحريك الأزمة للوصول إلى الذروة، حيث يترتب عليه تشويق المتلقي، ويستلزم هنا توفر عنصر الجمهور أو الحضور الجمعي وقيام هذا الأخـــير بعمل ما، والواقع أن هذه الأشكال لم تلعب دور المتنفس عن الإنسان الجزائري و لم تستهدف تمجيد الماضي بقدر ما كانت تحمل في طياتها معنى الرفض للأمر الواقع.

إن توظيف التراث في المسرح الجزائري كان من عدة مصادر من خلال التقليد والاقتبـــاس والترجمة، وقد لعب التفتح على الغرب دورا كبيرا في هذا المجال إذ أن التنوع الذي حققه المســـرح الجزائري تأليفا وترجمة و اقتباسا قد زاد من حيوية الحركة المسرحية الجزائرية.

المبحث الأول

التراث الأسطوري الإغريقي

ولدت المسرحية الغربية في اليونان القديمة، و أول سجل يدل على وجود مسرح إغريقي يعود إلى حوالي سنة (534 ق.م) حيث جرت في أثينا مسابقة للمسرحيات المأساوية، التي تعرض في مسرح ديونيسوس الذي كان يتسع لأربعة عشر ألف مشاهد، وكانت أهم فترة في المسرح الإغريقي هي فترة القرن الخامس قبل الميلاد، وقد كانت المأساة الإغريقية تتصف بالجدية والشاعرية والنزعة الفلسفية، حيث استلهم معظمها من الأساطير التي كان مصدرها الاعتقاد بالديانات التي احتضنتها الحضارة الإغريقية حيث آمن شعبها بوجود الآلهة المتحكمة في الطبيعة والإنسان آنذاك، والممثلون في المسرح اليوناني يرتدون أقنعة و يواجه البطل هنا خيارا أخلاقيا بمساعدة الجوقة التي تنشد الأناشيد، وغالبا ما كتبت المآسي في شكل ثلاثيات، حيث تتألف الثلاثية من مآسي تعالج مراحل مختلفة من قصة درامية واحدة، و لم يصل إلينا من هذه المآسي سوى ما كتبه ثلاثة كتاب أقدمهم الكاتب أسخيلوس Eschyles (525 - 456 ق.م) الذي اشتهر برصانة أسلوبه وبلاغته، ومن أعماله الشهيرة ثلاثية الأوريستا التي تعالج مفهوم العدالة و تطورها، والكاتب الثاني هو سوفوكل Sophocle (496-406 ق.م) الذي وجد الفيلسوف اليوناني أرسطو Aristote (384-322 ق م) في أعماله نموذجا اقتدى به في كتابته للمآسي، ويعتبر الكثيرون مسرحية (أديب ملكا) التي كتبها أعظم المآسي الإغريقية، وآخر كتاب المأساة الذي وصلنا إنتاجه هو يوربيدس Euripides (484-406 ق.م) الذي جمع بين الهجاء السياسي والاجتماعي والهزل والبذاءة والتجريح.

إن علاقة المسرح بالجمهور بدأت مع ظهور المسرح الإغريقي؛ عندما كان المسرح طقسا احتفاليا يشارك فيه كل المواطنين اليونانيين من أجل تقديم قرابين الولاء والمحبة والطاعة للإله ديونيسوس (Dionysos) إله الخمر، وما نظرية التطهير الأرسطية التي تستهدف التأثير على نفسية المتلقي سوى دليل قاطع على جدلية الفرجة والمستقبل؛ فالمسرح كما ينظر إليه أرسطو لابد أن يؤدي وظيفة التطهير خاصة في العمل التراجيدي عن طريق إثارة الخوف و الشفقة في المشاهد لكي يتمثل القيم الفاضلة ويتجنب الشر وما يتعلق به من قيم منحطة، وغالبا ما كان التواصل بين الممثل والمتلقي يتم بإشراك الراوي للجمهور عن طريق النصوص المسرحية المأخوذة من التراث اليوناني.

إن اقتباس النصوص من الأسطورة الإغريقية يعني الرجوع إلى الأصل الإنساني إذ « أن الحكايات القديمة التي نسميها أساطير هي حكايات خرافية تعبر عن استجابة الإنسان الأولى لعالمه لكن طريقة هذه الاستجابة تنشأ عن استعداد يتمثل في كل العصور التي عاشها الإنسان، فإن يكن عصرنا قد عنى بالأسطورة واتجه إليها الفنانون والأدباء فليس معنى ذلك أنهم عادوا إلى المرحلة البدائية للإنسان، أي عادوا يرددون نفس الأساطير وإنما هم في الحقيقة قد تفهموا روح هذه الأساطير فراحوا ينتجون من فن وأدب عن روح أسطوري »[1].

لقد عد المسرح اليوناني مصدرا للعديد من البلدان، بما في ذلك البلاد العربية ونخص بالذكر هنا الجزائر؛ فالأدب اليوناني يعد أقدم و أكثر الآداب تأثيرا في العالم حيث أصبح نموذجا لجميع الآداب، وقد قدم الكتاب الإغريق الكثير من الأنماط الأدبية البارزة بما في ذلك المسرحية الهزلية

[1]- عز الدين إسماعيل – الشعر العربي المعاصر- دار العودة و دار الثقافة- بيروت – 1981- ط3- ص 222- 223.

والمأساوية وهذا ما اعتمده هؤلاء الكتاب، فقد أصبحت الأسطورة اليونانية منبع لبعض الكتاب على أن يكون « الاغتراف من المنبع ثم صياغته وهضمه وتمثيله ليخرجه للناس مرة أخرى مصبوغا بلـــون تفكيرنا، مطبوعا بطابع عقائدنا »[1] ولما كان المسرحي يتكئ كثيرا على الرموز والأساطير، وينهج في بنائه المعنوي منهجا معينا، كان طبيعيا أن يستغل المسرحي الجزائري كل مادة في التراث الإنساني لها هذه الطبيعة غير مفرق بين تراث عربي وغربي، إلا أننا عند تقصي المصادر اليونانية الأســـطورية في المسرح الجزائري لم نجد إلا القليل المعدود؛ فالكتاب الجزائريين لم يتأثروا كثيرا بالمسرح الإغريقـــي على غرار الأدب الأجنبي الذي يتناول موضوعات بعيدة عن القدر و الآلهة، وهنا نقول أن المســـرح الجزائري لم يتأثر بهذا النوع مثله مثل المسرح العربي وما ينطبق على العام ينطبق على الخاص وذلك راجع لعدة أسباب نذكر منها :

1- انشغال الجزائريين بعد الاستقلال بالتشييد والبناء وبجمع ذاتهم وذلك بـــالعودة إلى التراث الأصيل، وقد كانت معظم النصوص حتى يومنا هذا ذات طابع اجتماعي في الغالب على غرار الإغريق الذين كانوا يتوهمون أناسا في حوار درامي يتنفسون من خلالهم ويعوضون بهم مشاعرهم البطولية بحثا عن سر الحياة و الموت.

2- ميل العقلية الجزائرية (الكاتب والمتلقي) إلى الفكر البسيط والبداوة الشعبية؛ إذ أن المسرح الجزائري لا يلتفت إلى القضايا التي تتصل بالإنسان في مستواه الوجودي -

[1]- محمد زكي لعشماوي -دراسات في النقد المسرحي والأدب المقارن - دار المعرفة الجامعية الإسكندرية –مصر- 2002- ط1- ص142

ماهية ووجودا واعتقادا- لأنه لا يرى ضرورة طرح قضايا لا تشكل عند الإنسان الجزائري أي ضائقة، فهي مسائل حسمها الدين ابتداء و تجاوبت معها التربية فلم تعد تؤرق الإنسان الجزائري في شيء.

3- انعدام الصراع في المسرح الجزائري على غرار المسرح اليوناني الذي كان يعــرف أنماطا من الصراعات الدرامية سواء صراع البشر مع الآلهة أو الأفراد فيما بينهم أو الصراع القائم بين الآلهة أو انهزام القدر والصراع الداخلي.

4- إن اللغة العربية الكلاسيكية بجزالتها وفخامتها لا تتماشى مع الحــوار الــدرامي الجزائري، ولا تنسجم مع كل مستويات التواصل في الخطاب المسرحي؛ لــذلك رجع الكاتب الجزائري إلى توظيف التراث الشعبي واستعمال اللغة الثالثة لأنها لغة الشعب النابعة من الاحتفالات الجزائرية والمسرحيات التقليدية القريبة من الوجدان الشعبي المحلي.

5- اختلاف المسرح الجزائري عن المسرح اليوناني وهو الذي منع الكتاب من ابــداع مسرحيات تراجيدية، وحتى في الحالة التي نجد فيها نوعا من هــذه الإرهاصــات التمثيلية في طابعها المسرحي فهي من باب تجسيد الفعل بالحقيقة، ويمكــن إدراج فكرة الغياب هذه من حيث كون المسرح الجزائري مرتبط بالمدنيــة ومشــاكلها اليومية في العصر الحالي.

إن النصوص المسرحية المقتبسة من التراث الأسطوري اليوناني تتطلب الكـــثير مـــن الدقـــة والتفهم لإيصال الفكرة « ذلك لأن الأسطورة ليست مجرد نتاج بدائي يرتبط بمراحل ما قبل التاريخ أو بعصور التاريخ القديمة في حياة الإنسان، وأنها لذلك لا تتفق وعصور الحضارة وإنما هي عامـــل جوهري وأساسي في حياة الإنسان في كل عصر، وفي إطار أرقى الحضارات ما زالت الأســـطورة تعيش بكل نشاطها وحيويتها وما زالت كما كانت دائما مصدر الهام الفنان والشاعر، بل لعلها في إطار هذه الحضارات أكثر فعالية ونشاطا منها في عصور مضت»[1] ومن بين النصـــوص المســـرحية والعروض الجزائرية المقتبسة من الأساطير اليونانية نجد مسرحية (أديب ملكـــا) للكاتـــب الشـــهير سوفوكل (Sophocle) وقد قدمت هذه المسرحية بالجنوب الشرقي للجزائـــر وبالضـــبط بمنطقـــة تمنغاست من قبل (فرقة الهاوي)، كما قدمت هذه الفرقة نفس المسرحية بأقصى الجنوب الغـــربي في منطقة بشار وتندوف، وكثيرا ما يعرض هذا النوع من المسرحيات في هذه المنطقة حيث نجد فيهـــا بقايا الطبقة اللولبية الفينيقية وثاني سبب هو الطابع الانعزالي لهذه المنطقة -أي الجنوب - وتواجـــد الكثير من عناصر الثقافة القديمة بها وخاصة المتعلقة باللغة الأمازيغية، وهو ما يوجد أيضا في المنـــاطق الجبلية القبائلية.

تبدأ مسرحية (أديب ملكا) بظهور أحد الكهنة الذي تنبأ لملك (طيبا) لايوس بأنه إذا رزق بولد فسوف يقتله ويتزوج من أمه، فحرص لايوس على عدم إنجاب الأولاد، إلا أن القدر شاء إلا أن ترزق زوجته بولد فأراد (لايوس) أن يموت الطفل لكي لا تتحقق النبوءة فأعطاه لراع من الرعاة

[1]- عز الدين إسماعيل – الشعر العربي المعاصر- دار العودة و دار الثقافة بيروت – 1981- ط3- ص 222- 223

ليتخلص منه بإلقائه من أعلى الجبل لكن الراعي أشفق عليه و أعطاه لراع آخر ليقوم بتربيته و أطلق عليه اسم (أُديب) وحمله إلى ملكة (بوليب) حيث لم يكن للملك أولاد فرباه في قصره تربية أبناء الملوك، وظل كذلك حتى سمع من يعرض نسبه فخرج يستشير الآلهة فقالوا له إن عاد إلى وطنه فسيقتل أباه ويتزوج من أمه، فعدل عن الرحيل إلى وطنه (كورنث) معتقدا منه أنها هي المقصودة، وأخذ طريقه إلى مدينة (طيبا) وقبل أن يصل إليها التقى شيخا مع بعض حراسه فنشب بينهم قتال بسبب الشخص الذي يمر أولا وتغلب عليهم (أديب) وقتل الرجل المسن الذي هو في الحقيقة والده (لايوس) إلا رجلا واحدا فر ناجيا، بعد ذلك ذهب أديب إلى طيبا فوجد وحشا غريبا يقيم على صخرة يمنع كل شخص من دخول المدينة وتُلقي على كل من يمر بها لغزا وان لم يجد له جوابا قتلته، وفي ذلك الوقت كانت ملكة طيبا قد قطعت وعدا بأن تتزوج الشخص الذي يقتل هذا الوحش ويكون له عرش طيبا، فنجح (أديب) بحل اللغز دون أن يعلم بالمكافأة، و بعد ذلك استمر ملكا حتى ظهر مرض الطاعون الذي قالت عنه الآلهة بأنه لن ينتهي حتى يعاقب قاتل الملك عن جريمته، وفي النهاية تحققت النبوءة وقتلت الملكة نفسها وفقأ (أديب) عينيه ونفى نفسه من المدينة.

تتميز مسرحية (أديب ملكا) للكاتب سوفوكل بجلال اللغة والإحساس الرشيق و الهدوء والتوازن في العاطفة؛ إذ تسير مسرحياته غور العالم النفسي للأحاسيس والوجدان ، وقد استغل الكاتب الجزائري (مصطفى كاتب) هذه المسرحية ليقتبس منها نص (بطل الشعب) الذي يصور لنا كفاح الفرد المتمثل في ثورة الشعب ضد حتمية القدر، و كانت هذه الفكرة انطلاقا من كون كتاب التراجيدية قديما يهتمون بأن يكون البطل فيها سياسيا متفردا في سلوكه، من خلال تفهم الدوافع

التي تكمن وراء تصرفات البشر، حيث اعتقدوا أن حل مشاكل السلوك الإنساني لن يتحقق إلا بالتصالح مابين الفرد والجماعة أي بين الأنا والآخر، وهو ما وفق فيه « فالكاتب هو سيد الكلمة المكتوبة، أما الممثل فهو سيد مجموعة وافرة من الوسائل التي تتضمن صوته وتعبير وجهه وغيرها، ومع ذلك يستحيل على الممثل أن يقدم ما ينطوي على النص، فنحن نرى إنسانا برمته على الخشبة وليس ما يرينا الكاتب منه»[1] فصحيح أن الكاتب هو مخرج نص جديد للحياة لكن قد يكون النص جيدا والممثل رديء فلا تلقى المسرحية الممثلة الإعجاب وقد يكون العكس بأن يكون النص رديء والممثل جيد فيلقى النص النجاح والرواج.

ولسنا وحدنا من اتخذ من التراث الأسطوري اليوناني مادة للتأليف فقد كانت لموضوع القدر المحتوم سحرها الخاص حيث حاول الجزائريون وضع اللمسات على هذا النوع من المسرحيات، حتى وان بدا ضئيلا فهي تشجيع لبداية نوع معين من المسرح في الجزائر، وما يخصنا هنا هو الأسطورة المقتبسة من المصدر الإغريقي؛ وقد ذاع صيت الجنوب الجزائري في هذا المجال فنذكر على سبيل التمثيل لا الحصر [مسرحية (انسواهيرستراس) المقتبسة من نص (غريغوري غورين) وهو عنوان لعمل مسرحي قدم بمدينة ورقله وتقرت ومخرج هذه المسرحية هو (حيدر بن حسين) حيث تعود الأحداث إلى سنة (560 ق.م) حيث قام التاجر(هيرواستراس) بإحراق معبد بأرتميد في مدينة (إيفيس) الإغريقية، ومن هنا أصدر حكام الدولة الإغريقية القديمة أمرا بمنع ذكر اسم الحارق، كما قدمت فرقة (الملقى) من مدينة تندوف مسرحية (عودة غودو) المأخوذة من مسرحية (في انتظار

1- ترجمة وتقديم ادمير كوريه- سيمياء براغ للمسرح –وزارة الثقافة- دمشق – 1998- م ط – ص 54.

غودو) للكاتب صموئيل بكيت (Samuel Becket) التي كتبها سنة (1953) حيث تعددت تفسيرات غزو الخراتيت للمدينة وتفسيرات شخصية غودو][1].

لقد كانت المسرحيات الجزائرية المقتبسة من المصدر الإغريقي قليلة بالمقارنة مع النصوص الغربية الأخرى بما في ذلك المسرحيات الإنجليزية والفرنسية وحتى الإيطالية [وقد قدمت فرقة النسور بتندوف التي أنشأت في سنة 1980 مسرحية (هاملت) للإنجليزي المشهور وليام شكسبير (William Shakespeare) وقد كان العمل على ترجمة (جبرا إبراهيم جبرا) وكان (نور الدين درعه) هو الذي تقمص شخصية هاملت ومخرجها هو (عبد الحليم زرايبي)][2] وقد كان الجزائري (عبد الرحمان كاكي) قد اشتهر بالاقتباس من التراث الغربي وله عدة مسرحيات في هذا المجال، حيث كانت هذه الأخيرة مجالا خصبا للكثير من هواة المسرح؛فنجد مسرحية (الدكتور منير) المقتبسة من عند الكاتب جول رومان (Joule Roman) و مضار التدخين من عند الروسي تشكون (Shogoun) بالإضافة إلى مسرحية (عنبسة أو ملكة غرناطة) المقتبسة من مسرحية روي بلاس (Ray Blase) لفيكتور هيجو (Victor Hugo) وهي مسرحية يقوم موضوعها على عاطفتي الحب والانتقام، ونجد مسرحية بائعة الورد وهي مقتبسة عن رواية حاملة الخبز للكاتب كزافيه دي منتبيان (Xavier de Montépin) وهذه الأخيرة «هي عبارة عن دراما اجتماعية بالعربية الفصحى تدور أحداثها حول سرقة تصاميم لعالم ميكانيكي حول تطوير آلة الخياطة، ويقوم السارق بقتل صاحب مصنع الخياطة،

---

[1] - وسيلة ب www.culturelaldgazair2007.com

[2] - وسيلة ب www.culturelaldgazair2007.com

أثناء قيامه بالسرقة ثم يقوم بحرق المصنع وتدور الأحداث بين المحكمة وأسرة القتيل بالإضافة إلى ذلك نجد مسرحية عاشور والتمدن مكتوبة باللهجة الجزائرية وهي مقتبسة عن مسرحية الثري النبيل لموليير (Meulier) وهي ملهاة تصور لنا حياة شخصية جزائرية سي عاشور الذي كان يعيش في الريف ويذهب إلى المدينة فتبهره مظاهر الحضارة فيندفع مقلدا معتقدا من نفسه أنه تمدن»[1]، وهذه المسرحيات هي للكاتب الجزائري (أحمد رضا حوحو)، بالإضافة إلى ذلك نجد مسرحية النائب المحترم عن مسرحية توباز (Topaze) لمرسال بانيول (Marcel Pangol) التي تعالج ظروف وتحولات الأشخاص السريعة استجابة لمتطلبات الحياة القاسية بالإضافة إلى العديد من المسرحيات.

إن المسرحيات التراثية المقتبسة من المصدر الإغريقي قليلة وذلك راجع لعدة أسباب ذكرناها آنفا مقارنة بالمسرحيات التراثية المقتبسة والمترجمة من الغرب.

---

[1] -وسيلة ب omedia jeeran. com

المبحث الثاني

السيرة الشعبية العربية

تعتبر السيرة الشعبية العربية من المصادر المهمة التي اقتبس منها الكتاب أفكارهم لتوظيف التراث في العمل الإبداعي الذي أصبح تقليدا رائجا في أغلب الأجناس الأدبية، وبالنسبة للمسرح العربي فقد استأثر هذا الموضوع باهتمام كبير من قبل الكتاب، نظرا لما يختزنه هذا التراث أدبيات وظواهر احتفالية يتمفصل في نطاقها النشاط الروحي والاجتماعي و الفني للإنسان العربي.

لقد عرف العرب الأوائل الرواة الذين يروي التراث عنهم الكثير بوصفهم فنانين مسرحيين تلتقط عيوهم الحادة خصائص البشر وعيوهم في شخصية مركبة أو كلية لتتبلور في عمل إبداعي معين، كذلك فعل المسرحي الجزائري حين لجأ إلى الأسطورة كنوع من أنواع السير الشعبية وقد «كان للاتصال بالشرق عن طريق الحج و التروح واللجوء إلى البلدان العربية الأثر الكبير في خلق أفاق جديدة كونت الفرد الجزائري»[1] والعودة إلى التراث العربي ليس لإحداث فجوة بين الماضي والحاضر و إنما هو إسقاط لقضاياه المعاصرة والتعبير عن الواقع بكل ما يحمله من تناقضات، تحفيزا للبحث عن أشكال درامية تتمحور بين ثنايا كتب التراث الشعبي و الأدبي باعتباره يشكل منهلا لا ينضب من المواقف الخالدة التي مرت بها الإنسانية طيلة قرون من التطور.

إن الأسطورة بالمعنى الاصطلاحي تؤكد أن العرب شأنهم شأن سائر الشعوب قد مروا بالمرحلة الأسطورية، وأن لهم تراثا أسطوريا يعكس رؤيتهم وموقفهم من الكون والعالم والوجود منذ جاهليتهم الأولى على عكس ما أنكر المنكرون من المستشرقين، و هو إنكار ينطوي على اتهام العقل و المخيلة العربية بالعجز والقصور، وعلى الرغم من ذلك فإن مادتها قد رسخت بالذاكرة الجمعية

[1]- عبد الحليم رايس – مسرحيتان أبناء القصبة و دم الأحرار - مطبعة برج الكيفان - الجزائر - 2000 – عدد2- ص 07

فهي لم تتبدد وإنما تحولت إلى عناصر أسطورية استطاعت أن تتسرب إلى الثقافة العربية، وأن تبتدئ تجلياها على شكل ممارسات أو عادات سحرية أو طقوس لا معقولة ويقع هذا الميثولوجي دائمـــا في الزمن الأسطوري القديم، زمن البدايات وفي الحيز الأسطوري حيث الأمكنة الأســـطورية لا تملـــك واقعا جغرافيا محددا.

إن علاقة المسرحي بالتراث هي علاقة استيعاب وتفهم وإدراك واع للمعنى الإنســـاني، ولـــيس بحال من الأحوال علاقة تأثر صرف، فكتاب المسرحية في الجزائر كانوا يشعرون حـــين كتابتـــهم بضرورة تلقيح هذا الفن الجديد حتى يبدو مناسبا للذوق الجمهوري الشعبي خاصة بثقافته وتقاليـــده الفنية العريقة، حيث كانوا يتوقفون عند المصادر الأسطورية محاولين استنطاقها والإفادة منها لخلـــق مسرح متوازن يلبي حاجة الجمهور من الثقافة والإمتاع، وذلك بخلق مســـرح يســـعى إلى إيجـــاد الأشكال و المضامين المناسبة للوصول إلى قلوب الجماهير الجزائرية التي ما زالت تنفر من الأشـــكال الغريبة، ولكن هذه المحاولات رغم اتصافها بالتحدي والبحث والاجتهاد ظلت عاجزة عـــن خلـــق القواعد العامة أو الفلسفة الجمالية للمسرح العربي بالجزائر بسبب إغراقها في التقاليد والمحاكـــاة دون الوصول إلى تقنية مستنبطة من التراث الشعبي الأصيل، مما جعلها تنحصر في القضـــايا الاجتماعيـــة المرحلية و في مواضيع الفساد الاجتماعي الذي كان المصدر الأساسي للتجارب الأولى، بل أن أغلب المسرحيات ظلت مرتبطة بهذا الاتجاه الذي يستدعي الشخوص من الواقع اليومي.

تتسم الأسطورة التراثية بمكونات وعناصر خاصة، من ذلك أنها تشتمل على عناصر خارقـــة للعادة يصور فيها الكتاب أفكارا عن العالم وعن مجموعة من الشخصيات الخيالية التي تتسم بخاصية

التعالي أو الإفلات من قيود الزمان و المكان، فضلا عن أنها شخصيات تفوق الواقع المعقول؛ إذ هي مدعومة بقوى خارج الواقع تمنحها القدرة على تحقيق إرادتها فوق البشرية، و الأسطورة تشير دائما إلى أحداث يظن أنها وقعت في الماضي السحيق بكل ما تتحرك فيه الأحداث عن عـــوالم غريبـــة أو عجيبة.

إن التراث الأسطوري العربي غني بتلك الأنماط الشعبية أو المشاهد الغريبة كحكاية الغـــول والعفاريت و حكاية الصياد و جحا وغير ذلك من القصص المأخوذة خاصة من كتب (ألف ليلـــة وليلة) فلقد « كان المسرح في بداياته مرحلة من مراحل اليقظة الوطنية في ذلك الوقت، فلم تكـــن تلك المسرحيات المسلية التي اقتبسناها من حكايات ألف ليلة وليلة تسلي فقط جمهورنا، ولكن تذكر مواطنينا بعظمة و سمو الأمة العربية التي هي أمتهم »[1] إذ أن هذه اللوحات تحمل في طياتها مراحـــل تفكير الإنسانية، وقد ساعد التراث الأسطوري الزاخر الأدباء على تجسيده في الحاضر وما ساعدهم في النجاح هو التفات الجماهير حول هذه القصص و التجاوب معها.

من بين المسرحيات التراثية المأخوذة من المصدر العربي والتي أحبها الفنان الجزائري وكذا الجمهـــور نجد مسرحية (جحا) التي كتبها المسرحي علالو « و التي استلهمها من إحدى مسرحيات القـــرون الوسطى وهي حكاية ألقن و أيضا قصة قمر الزمان من ألف ليلة وليلة »[2].

---

[1]- سلالي علي – شروق المسرح الجزائري-مذكرات عن فترة بشاطه المسرحي ما بين 1926-1932-ترجمة د.أحمد منور-منشورات التبيين الجاحظية – سلسلة الدراسات- الجزائر- 2000- م ط- ص 58.

2- المرجع نفسه - ص60.

وقد عرف جحا كشخصية مرحة تصنع الفرح، ويعتبر نص مسـرحية جحـا أول نـص مسرحي جزائري خالص في تاريخ المسرح الجزائري وقد كتب باللغة الدارجة، وكما قال المسرحي علالو «كنت أكتب باللغة العامية المفهومة من طرف الجميع ولكن ليس باللغة السوقية الرديئة فهي لغة عربية ملحونة ومنتقاة»[1] وبهذا أراد (علالو) أن يطور المسرح الجزائري وذلك عن طريق مخاطبة الجمهور بلغته التي يتكلم بها في حياته اليومية، والمعبرة عن هويته وثقافته التي ينتسب إليها بعيدة كل البعد عن الشكل المسرحي الأوربي الذي حاول أن ينمط الجمهور الجزائري، ويجعله متأثرا و مقلـدا لهذا المسرح بعد عدة محاولات أخرى بالعربية لم تنجح، إلا أنه ومع الأسف ذلك الـنص لم يعـد موجودا لأن كاتبه ومجسده الفنان الراحل (علالو) قد أتلفه مع نصوص مسرحية أخرى و اعتـزل العمل الفني بعد ذلك وكأن بالفنان علالو الذي وظف تلك الشخصية التراثية قد أعدم جحا مـن خلال إتلاف النص الذي لم يبق منه سوى شذرات يتكلم عنها بعض الدارسين المختصين،ومن بين المسرحيات الجديدة التي عرضت في هذا السياق هي «محاكمة جحا للكاتب الشريف الأدرع والتي جسدها المخرج أحسن بوبريوة من مسرح (البليري) بمدينة قسنطينة، وقد أخذت حياتـه منحـى تراجيدي لينخرط في النضال فيصبح أكثر من جحا واحد مشكلا بذلك خطرا علـى المؤسسـات الرسمية، حيث يهتم بالشيوعية و يقدم للمحاكمة و يختار جحا في نهاية المحاكمة (الشـهادة) علـى الاستسلام ويقول في خاتمة النص المسرحي انه اختار أن يكون شهيدا ليكون في مسـتوى غوايـة الرواية في التراث الشعبي، كما قدم المخرج حسان عسوس من المسرح الجزائـري لمدينـة سـيدي

---

[1]- أحمد بيوض-المسرح الجزائري بين (1962-1989)-منشورات التبيين-الجاحظية-الجزائر-1998-ط1-ص23.

بلعباس على خشبة المسرح الوطني الجزائري محي الدين باش ثارزي مسرحية أخرى تتخذ من جحا موضوع لها هي (غبرة لفهامة) أو(مسحوق الذكاء) المأخوذة من مسرحية الكاتب (كاتب ياسين) صاحب رواية (نجمة) التي يتجسد فيها جحا هذه المرة فيلسوفا مختلفا تماما عن صورته النمطية إلى درجة لا يكاد المتلقي التعرف عليه وكأنه أصبح شخصا آخر غير تلك الساذجة حينا والماكرة حينا آخر، و فكرة جحا الفيلسوف التي جاءت في مسرحية (غبرة لفهامة) تتلخص في أن جحا الذي قدم في البداية اختراعا للسلطان يتمثل في دابة ميكانيكية يصبح ذلك الاختراع جناية عليه وعلى أمته وساعتها يفكر جحا في الانتقام، هذا الشخص الذي يسميه (كاتب ياسين) سحابة الدخان يقدم حشيشا مخذرا للسلطان الذي يشمه ويستلذه على أساس انه مسحوق يجلب الذكاء لمتعاطيه، وسرعان ما يعطيه للأمة وتسقط السلطنة في الإدمان وينهار العرش في النهاية »[1] وتعتبر مسرحية (جحا) من أحسن المسرحيات التي أنتجت في نظر الكثير من الكتاب إذ عدت مرجعا لهم في إعداد المسرحيات إذ أن « قدرة الكاتب هي التي تحول الفكرة أو القصة الممسرحة على مصباح ينير سبيل المشاهد ويقدم له عبر الحياة بطريقة سهلة الاستيعاب تغذي ذاتيته بكل ما هو ايجابي، وتحذره من المزالق و تبث فيه روح المبادأة و التفاؤل»[2].

قدمت المسرحية الجزائرية باللهجة العامية وذلك راجع لطلب الجمهور، و تقوم الأسطورة بدور تثقيفي للمتلقي أو المتفرج «وطرح الفكرة تبقى تبين مدى نجاح المبدع في اختياره هذه اللغة

[1]- فراس السواح www.asharqalwast.com

[2]- حسن مرعي-المسرح التعليمي-دار و مكتبة الهلال للطباعة و النشر-بيروت-لبنان-2000-ط1- ص09

أو تلك، فيمكن للكاتب أن يوفق باللغة الفصحى أو باللغة العامية والتبيان الدقيق يكون بالدراسة والفحص والقراءة»[1].

كما نجد للمؤلف (علالو) مسرحيات أخرى ما زالت تتداول بين المؤلفين الجدد من بينها مسرحية (الصياد والعفريت) وهي « كوميديا غنائية مستوحاة من كتاب (ألف ليلة و ليلة) جاءت في أربعة فصول وخمس لوحات، و موضوعها حول الأمير (خير الدين) الذي يتعرف على صديقين له وهما (سعدون) وهو قرصان سابق و(منير)، صياد ماهر، يقع الشاب (خير الدين) في حب ابنة الملك التي يختطفها الشيطان فينطلق البطل للبحث عنها مع صديقه وينجح في النهاية باللقاء بها ويتزوجها »[2]، بالإضافة إلى هذا نجد أن الراحل (علالو) لديه عدة مسرحيات فيها جوانب تراثية من ذلك مسرحية (أبو الحسن أو النائم الصاحي أو النائم اليقظان) التي يقول عنها الراحل علالو « وقد أخذت من كتاب ألف ليلة وليلة أيضا وعلى وجه التدقيق من الليلة الخمسين بعد الثلاثمائة »[3] وهي تروي لنا حكاية غني من بغداد ارتقى يوما إلى مركز خليفة بفضل خدعة أراد أن يتسلى بها.

لقد كان الكاتب (سلالي علي) قدوة لكثير من الكتاب، وقد أوضح الممثل الجزائري عبد الحليم رابيا ذلك بقوله « حاول الكاتب علالو من خلال اقتراحه عندما دعا للمجلس الوطني

---

[1]-محمد التوري- مسرحيتان بوحدبة، زعيط و معيط و نقاز الحيط-طبع ببرج الكيفان-الجزائر-جويلية2000-ط1- ص11

[2]- صالح لمباركية - المسرح في الجزائر دراسة موضوعاتية وفنية- رسالة دكتوراه في الأدب المسرحي -باتنة-الجزائر- 2004-2005- ص 65

[3]- سلالي علي – شروق المسرح الجزائري-مذكرات عن فترة بشاطه المسرحي ما بين 1926-1932-ترجمة د.أحمد منور-منشورات التبيين الجاحظية – سلسلة الدراسات- الجزائر- 2000- م ط- ص 62 .

للمسرح إخراج فن الركح من الظل، عندما حظر لمخطط إجباري لتكوين المسرحيين وإنشاء ثلاثة مهرجانات ممثلة في مسرح الأطفال ومسرح الهواة و المسرح المحترف بعد فشل لجان المسرح »[1].

من هذا كله نستطيع القول بأن المسرحيين العرب قد وصلوا إلى درجة من الوعي في قراءتهم لهذا التراث وأن الجزائريين لم يقفوا عند حدود تقديس واسترجاع التراث العربي بطريقة ميكانيكيـــة فوعيهم كان بوجود العلاقة التي تأخذ من التراث شيئا وتعطيه أشياء أخرى بقراءة صامتة ومنطوقة.

[1]- عبد الحليم رابيا- جريدة الخبر- الأحد 30 مارس 2008- الموافق 22ربيع الأول 1429 – عدد 5285-ص 27

المبحث الثالث

السيرة الشعبية الجزائرية

يعتبر التراث المصدر الأصلي الذي يستقي منه الكاتب أفكاره التي تتبلور في عمل فني معين، و ما يعنينا في هذا المجال هو المسرح، فقد كان بمثابة الوسيلة المثلى للتعبير عن ظروف الشعب ومدى وعيه بمجرى الحياة، وقد لعب المسرح الجزائري منذ حداثة أطواره دور المحلل الاجتماعي والسياسي والتاريخي للأوضاع، فكل مرحلة كان يجتازها كانت صورة صادقة لحياة الأمة الجزائرية في صراعها الطويل مع المستعمر الفرنسي سابقا؛ إذ أن التاريخ يشهد على الدور الفعال الذي قام به هذا الفن في توعية الجماهير أثناء فترة الاحتلال، ولهذا السبب عملت فرنسا على طمسه بوسائل عدة، أما بعد الاستقلال عندما دخلت الجزائر في مرحلة البناء والتشييد كان على المسرح أن يقف وقفته المعهودة إلى جانب تلك التحولات الجذرية التي شهدها المجتمع الجديد، كما وقف من قبل إلى جانب الثورة التحريرية، ونظرا لأهمية هذا القطاع أقدمت الحكومة الجزائرية آنذاك على تأميمه في اللائحة التي أصدرها المسرح الوطني سنة (1963) وكما قال الكاتب الجزائري مخلوف بوكروح « أصبح المسرح في الجزائر الذي يتبنى الاشتراكية ملكا للشعب وسيبقى سلاحا في خدمته فمسرحنا اليوم سيكون معبرا عن الواقع الثوري وسيكون خادما للحقيقة في أصدق وأعمق معانيها»[1] و هو ما حدث بالفعل إذ وقف المسرح مع الشعب في محاولة بنائه للجزائر الحديثة المستقلة.

إن الوصول إلى قراءة تراث أي أمة من الأمم، وكشف غبار النسيان عنها لا يمكن أن يتم في غياب أهل هذا التراث ذاتهم خاصة وأنه ينطلق منهم ويعود إليهم، وإلا بطلت دلالة المقولة المشهورة

---

[1] - مخلوف بوكروح – إلى المسرح الجزائري – مجلة الأقلام – عدد 06 (خاص) - العراق 1980- ص 15.

"ماحك جلدك مثل ظفرك" ومن هذا المنطلق كان لزاما علينا رفع راية التحـــدي بعـــد المحـــاولات العديدة بجعله في الحضيض خاصة في إطار الوعي الغائب، وذلك لإثبات وجود ذاتنا بـــين الأصـــالة والحداثة التي لن تكون إلا بأبناء هذا الوطن الذي يرفع أو يحط من قيمة فنه أو يحط من قيمته ويجعله يتماشى مع روح العصر.

إن القيمة الحقيقية لتراثنا لا يمكن أن نتحسس أثرها ما لم تتزود أرواحنا التواقة إلى التغـــيير، بالاستعداد المشبع بالثقة إزاء هذا التراث ذاته للانطلاق منه والرجوع إليه، وإلا كانت كل محاولة منا مجرد تضييع للوقت «والعودة إلى التراث الشعبي تعني بالدرجة الأولى التأصيل وتحقيق الذات والهوية، وإحياء تراث الأجداد و الآباء و الافتخار بآثارهم و مجدهم التليد»[1] فالتراث بلا عقيدة دافعة إليـــه مجرد موقف خاوي أو لا حياة فيه، لأن الذي يزكي فينا صلة الحياة هو التواصل بين الذات، وهـــذا التراث هو حرارة الإيمان المتدفقة في قلوبنا إزاء هذا الماضي، بل أتصور أنه لا يمكننا أن نلفت انتبـــاه ووعي الآخر ولا حتى أن نقنع به غيرنا، ما لم نؤمن به نحن؛ والمسرح كظاهرة اجتماعيـــة يخضـــع بدوره لكل ما تمر به المجتمعات من تغيير وبالتالي فإنه يتأثر بعوامل التغيير الاجتماعي الـــتي تصـــيب البنية التحتية، بالقدر الذي قد يساعد على تطوره ونموه من جهة أو تدهوره و انهياره مـــن جهـــة أخرى، أما عن الأسطورة فهي تفرض نفسها فينا فنحن حين نتحدث عنها فإننا نعطي نظرتنا للعالم

[1] - صالح لمباركية - المسرح في الجزائر دراسة موضوعاتية وفنية- رسالة دكتوراه في الأدب المسرحي -باتنة-الجزائر- 2004-2005 ص 226.

وللوجود فهي « توصف كواقع خيالي غيبي ونحن لا نسهم في كشف جوهر الأسطورة، بل ينحصر كل ما نفعله في أننا نعكس نظرتنا إليها لا أكثر، أي أننا نصف أنفسنا وليس الأسطورة »[1].

ولهذا حاول رواد المسرح الجزائري تأسيس هوية هذا المسرح المتميز عن الآخر من خلال رجوعهم إلى توظيف هذا التراث الشعبي واستعمال اللغة العامية، خاصة لأنها لغة شعبية نابعة من احتفالاتنا وفنوننا التقليدية وقريبة من فهم المتلقي « إذ أن العودة إلى التراث الشعبي تكسب الكاتب المسرحي لغة أصلية، لغة ثرية بثراءِ الفكر الذي يعبر عنه فإذا ما استوعب هذا الكاتب معطيات اللغة، وفجر طاقاتها عند ذلك تفجرت لديه مكنونات الأفكار»[2].

إن البيئة الجزائرية الشعبية تميل كثيرا إلى القصص الواقعية والغير الواقعية، و تستغل الحكاية الشعبية المعتمدة على التراث -خاصة الأسطورية منها- قدرتها على التسلية والترفيه على السامعين، لتعمل تحت هذه المظلة على الوعظ، ولتساعد على غرس الأخلاق الفاضلة كالوفاء بالوعد وطرح الكسل واحترام الكبير والعطف على الصغير والاعتزاز بالنفس وتقديس الحرية ومحبة الآخرين والتمسك بالعدل؛ إذ انه كلما اشتد الحرمان على الطبقة المسحوقة قويت فيها الأحلام بالفرج القريب وتصورت الفرح صورا خارقة بعيدا عن واقع الحياة.

[1]- أليكسي لوسيف – فلسفة الأسطورة – ترجمة د منذر بدر حلوم - دار الحوار للنشر و التوزيع – اللاذقية سوريا - 2000- ط1.- ص 74 .

[2] - عبد الستار جواد- مهمات المسرح العربي – مجلة الاقلام -دار الجاحظ – بغداد-1997 – عدد 08- ص67

قدم المسرح الوطني عدة مسرحيات تراثية أسطورية تختلف نسبيا من حيث الموضوعات والمضامين وتتراوح بين النجاح والفشل، ومن بين الأسماء المسرحية التي برزت في هذا الجانب نذكر، عبد الرحمان كاكي . أحمد عياد المدعو رويشد. كاتب ياسين و غيرهم من المبدعين الجزائريين.

وقد تميز المسرح الجزائري باعتماده اللهجة الدارجة وسيلة للتعبير، بالإضافة إلى توظيفه التقاليد الشعبية وغلبة الطابع الكوميدي على عروضه والمزج بين الغناء والموسيقى، وطغيانها على العناصر المشهدية الأخرى وكتمثيل نموذجي لتوظيف التراث الأسطوري في المسرح الجزائري نجد «مسرحية(الحواة والقصر) المقدمة بالمسرح الجهوي لمدينة قسنطينة التي أقتبست من كتاب الروائي الجزائري (الطاهر وطار) الذي يحمل نفس العنوان، وتروي المسرحية التي قدمت في إطار التظاهرة الكبرى (الجزائر عاصمة الثقافة العربية 2007) رحلة الصياد الذي قرر أن يقدم للملك بمناسبة معافاته من مرضه هدية متميزة والمتمثلة في سمكة فريدة من نوعها، وأثناء رحلته عبر المملكة يكتشف الكثير من التناقضات التي ترسم غبن هذه المملكة عبر سبع مدن لكل مدينة غرائبها، وساكنيها يعيشون الغبن ذاته و أغلبهم يسخرن من رحلة هذا الحواة المسكين الذي يريد أن يزيد ماء البحر على حد تعبير الممثل الشعبي، هذه السمكة التي من المفروض أن تكون من نصيب هذا الشعب المسكين والفقير ثم يقرر (علي الحواة) أن يقدمها للملك الذي لا يزال غافلا عن ألام شعبه و الحواة كما بينه العرض ما زال به شيء من البراءة التي جعلته عاجزا عن قراءة أحجيات المدن السبعة، رغم

أن حلها بسيط وواضح، وهو اكتشاف طبيعة السلطة و علاقتها مع الرعية و هي من النقاط الـــتي يحاول أن يصلها الصياد عبر سمكته الثمينة»[1].

كما نجد المسرحية الأسطورية المتداولة بين المسرحيين والتي لقيت رواجا كبيرا بين الجزائريين وهي مسرحية (زعيط ومعيط ونقاز الحيط) لمحمد التوري وموضوع المسرحية كوميدي يدور بـــين السخرية والهزل أحداثها تتكلم عن ثلاث شخصيات شعبية، وهم باعة متجولون ينتقلون بين البلدان يبيعون سلعتهم بحثا عن لقمة العيش، فيتعرض لهم قطاع الطرق ويذيقونهم ألوان العذاب وبمســاعدة الجنيات يتخلصون من اللصوص ويسترجعون أموالهم.

وقد ارتبط المسرح التراثي في الجزائر باسم مسرحي حاول من خلال أبحاثــه و إنتاجـــه أن يجسد مسرحا عربيا أصيلا متميزا عن المسرح الغربي الأوربي، وهذا الكاتب هو (عبد القادر ولد عبد الرحمان كاكي) حيث يرى بأن الاهتمام بالتراث الشعبي أمر أساسي لقيام لإنتاج الفن الأصيل الذي يعبر عنه من خلال القصص و الخرافات و الأحاجي والأغاني الشعبية المتداولة بين الجماهير، هـــذا التراث الممزوج بالواقع والأسطورة والخرافة، ومن بين مسرحياته الأسطورية التراثية نجد مســـرحية (كل واحد وحكموا) «وتدور أحداثها حول الفتاة (الجوهر) التي حاول أهلها تزويجها لرجل يكبرها سنا، ولديه ثلاث زوجات واثنا عشر ولدا، ترفض (الجوهر) هذا الزواج بإصرار و لم تجد بدا من أن تنتحر حفاظا على حبها لشاب تهواه، ترمي بنفسها في البحر، لكن الأرواح من جـــنس العفاريـــت

[1] - موقع التلفزيون الجزائري www.entv. dz

تنقذها وتعتني بها بعيدا عن أهلها إلى أن يموت الرجل الذي كان يريد الزواج منها»[1] بالإضـــافة إلى ذلك نجد أن لهذا الكاتب عدة نصوص في هذا المجال والتي اعتمدت هذا النوع خاصة في مســـرحية (بني كلبون) و (القراب والصالحين).

ومما سبق يمكن أن نخلص إلى القول بأن المسرحيين الجزائريين قد بدؤوا فعلا بـــرد الاعتبـــار للمسرح الجزائري من خلال ترسيم وتدعيم المزيد من المهرجانات الجهوية و المتخصصة بعدما اثبت جدارته في الفترة الأخيرة، أما بخصوص الكتابة الدرامية التي « هي عبارة عن حلقة مـــن حلقـــات الأسطورة الرتيبة، رغم الاستثارة المتواصلة للعواطف والدهشة، حيث يكثر ظهور الأشباح والرؤى والمعجزات والتنبؤات وانبعاث الموتى والعقوبة والتوبة المذهلة»[2] فنشير إلى أنه على الرغم من التطور الذي عرفته الحركة المسرحية الجزائرية إلا أنها لا تزال لم ترق إلى المستوى الذي بلغتـــه في الغـــرب حيث تطورت بفضل ارتكازها على تراث غني سمح بتطور الفن المسرحي على مر العصور.

---

[1] - صالح لمباركية - المسرح في الجزائر دراسة موضوعاتية وفنية- رسالة دكتوراه في الأدب المسرحي -باتنة-الجزائر- 2004-2005 ص 105.

[2] - سلالي علي – شروق المسرح الجزائري-مذكرات عن فترة بشاطه المسرحي ما بين 1926-1932-ترجمة د.أحمد منور-منشورات التبيين الجاحظية – سلسلة الدراسات- الجزائر- 2000- م ط- ص 94 .

الفصل الثالث

تحليل نموذجي لمسرحية

"كل واحد وحكموا" لعبد القادر ولد عبد الرحمان كاكي

1. التعريف بالكاتب
2. أحداث نص المسرحية
3. تلخيص المسرحية
4. الدراسة الفنية

أ- قراءة في العنوان

ب-الشخصيات

ب-1- الشخصيات الرئيسية

ب-2- الشخصيات الثانوية

ب-3- قراءة في دلالة شخصيات المسرحية

ج. اللغـة

د. الحوار

هـ. الإطار المسرحي

و. العقـدة

ز. الحـــل

1- التعريف بالكاتب: "حياته وآثاره الفنية"

عبد القادر ولد عبد الرحمان كاكي من مواليد 18 فيفري 1934 بمدينة مستغانم بالغـــــرب الجزائري، انخرط في المرحلة الابتدائية بالفرقة المسرحية بالمدرسة التي يزاول فيها دراسته، وقد كـــان على رأس فرقة الكورال المدرسي، التي كانت تقدم عروضا في ختام الموسم الدراسي بحضور أوليـــاء التلاميذ، كما التحق بالكشافة الجزائرية الأمر الذي جعله يهتم بالنشاط الثقافي وبالمسرح، خاصـــة التراثي منه حيث كان يدرس المسرح على يد الأستاذ الفرنسي هنـــري كـــوردو (Henri Kordo) وضمن فرقة (هواة المسرح) التي أنشأها هذا الأستاذ سنة 1943 بمستغانم، وقد كان يدفع التلاميـــذ لحب التراث والتعمق فيه فيقول: « اذهبوا إلى شعبكم وخذوا عنه الفن الصـــحيح، لـــيس لـــدي كفرنسي ما أعطيه لكم سوى التقنية، أما الفن الجزائري فهو بينكم »[1] وهي دعوة صـــريحة لـــدفع التلاميذ لحب التراث و هذا ما شد كاتبنا إليه و أثر فيه كما « تأثر في طفولته بالعديد من شيوخ

---

[1] - نور الدين صبيان– اتجاهات المسرح العربي في الجزائر بين 1945-1981- رسالة تخرج لنيل شهادة الماجستير في الأدب-سوريا-السنة الدراسية 1984-1985- ص 310.

منطقته من بينهم لخضر بن خلوف[1]، عبد الرحمان مجذوب[2]، والشيخ حمادة[3] وبالشعر الشعبي كالشعر الملحون و المداحات »[4].

انظم في سنة 1947 إلى جمعية (السعدية) التي كانت تجمع بين عدد كبير من الفنانين الموهوبين في تلك الفترة من أمثال (سي عبد الرحمان الجيلالي)، كما التقى مع منشط هذه الجمعية (ابن عبد الحليم مصطفى) الذي اكتشف مواهبه و عينه بمنصب مساعد مخرج، وأول عمل قام به كان في مسرحية (سماسرة الزواج) المقتبسة عن مسرحيات موليير (Muller) والتي تعالج غلاء تكاليف الزواج وما ينجر عنه من مشاكل تؤدي إلى تفكيك هذه الرابطة، كما التحق بالعديد من التربصات في فن الدراما التي نظمتها وزارة الشباب آنذاك ، حيث تلقى من خلالها مبادئ الفن المسرحي لمدة سنتين ليرقى فيما بعد إلى مستوى مؤطر وطني للفن الدرامي (éducateur national d'art dramatique).

ألف الكاتب (عبد الرحمان كاكي) خلال تواجده في هذه الجمعية ثلاث أعمال مسرحية أولها مسرحية (الحقيبة) لرجل الدين الروماني بلوتوس ومسرحية (ديوان القراقوز) لكارلوس غوزي وكذا مسرحية (الأميرة الصلعاء) ليونسكو .

[1] - اسمه بالكامل سيدي لخضر بن عبد الله بن خلوف من مواليد القرن السادس عشر، يعتبر من أهم المؤلفين في عصره للقصائد الصوفية.

[2] - اسمه بالكامل محمد بن عبد الرحمان بن عياد بن يعقوب بن سلامة بن خشان الصنهاجي، ولقب بالمجذوب قصد التشويش على أشعاره التي كانت تطفح بالنقد الاجتماعي اللاذع و الجذب هو أحد طقوس الصوفية ويعني المسكون بالأرواح.

[3] - اسمه الحقيقي قواش محمد ترك بصماته في الحياة الثقافية الوطنية وهو فنان أنتج أعمالا عديدة تفوق خمس مئة تسجيل من بينها : بنات البهجة، العيد الكبير، يا بويا كي رابي...الخ.

[4] - وسيلة ب www.cultureldjazair.com

تخلى (عبد الرحمان كاكي) عن جمعية (السعدية) عنـــدما شـــددت فرنســـا - في مرحلـــة الاستعمار- الخناق على الشعب الجزائري وما يكتبونه خاصة النصوص المسرحية الهادفة، لينشئ بعد ذلك فرقة مسرحية خاصة عرفت بـــ (فرقة المسرح) وقد هيأ لنفسه كل الظروف المواتية لإنشـــاء (مسرح الغد) الناطق باللهجة العامية، ويجدر القول هنا أن المسرحي (عبد الرحمان كـــاكي) كـــان يجمع بين التأليف والتمثيل والإخراج « ويبدو عليه ضعف واضح في النطق بالعربية الفصحى، وهو يعترف متأسفا بجهله القراءة والكتابة بها، ويصرح بأنه يكتب مسرحيات عن طريق رسم الكلمـــات العامية الجزائرية بأحرف لاتينية »[1]، وكان يعتمد في تكوينه على منهج الروســـي (ستلافســـكي) (Stanislavski) في كتابه (إعداد الممثل) حيث تميز عمله بالأصالة من خلال ما أسماه بـــ (ما قبـــل المسرح) أي العمل بالمخابر، والتي دامت عشر سنوات ابتدءا من سنة 1951 ليجمع فيه عدد مـــن المسرحيات في عرض واحد من ذلك مسرحياته (الشبكة، الكوخ، السفر، ديـــوان القراقـــوز) وتم عرض إبداعاته لأول مرة بباريس سنة 1964، حيث نال العرض إعجاب النقاد والمهتمين بشـــؤون المسرح،« وقد صرح (عبد الرحمان كاكي) أن مخرج ورائـــد المســـرح الفرنســـي جـــان مـــاري سيرو(John Mari sirop) إلى جانب روجي بلان (Rougi Blin) قد صرحا بعد عرض مســـرحية (الشبكة) بباريس إعجاب النقاد والمهتمين بشؤون المسرح، وبأن المعمرين الفرنسيين كانوا في غاية الغباء عندما سمحوا بتقديم هذا العرض، بعد ذلك كتب مسرحيات عديدة نذكر بينها (132ســـنة) وهي مسرحية ثورية نضالية، وبعدها مسرحية (شغب الظلمة) و (إفريقيا قبل واحد)، ومن هنا تحقق

[1] - صالح لمباركية - المسرح في الجزائر دراسة موضوعاتية وفنية- رسالة دكتوراه في الأدب المسرحي -باتنة-الجزائر- 2004-2005 - ص 102.

حلمه في تجسيد مسرح الغد، وقد قدمت أعماله في قاعة الماجيستيك في الجزائر العاصمة سنة 1962 »[1].

و قد ألف (عبد الرحمان كاكي) مسرحية (القراب والصالحين) المقتبسة من مسرحية (الإنسان الطيب في ليستشوان) لبرتولد بريخت هذا الأخير الذي تأثر به كاتبنا كثيرا في إبداعاته؛ إلا أنه قد أبدل مواقف من المسرحية الجزائرية لكي تتماشى مع واقع المجتمع؛ إذ أن المرأة الطيبة التي تنازلت عن شرفها خدمة للصالح العام لا يقبله الجمهور الجزائري، فكان من كاتبنا أن استبدلها بالمرأة الطيبة التي فقدت بصرها واستنجدت بالأولياء الصالحين، وعرضت هذه المسرحية في المهرجان العربي بصفاقس بتونس سنة 1966 ليحصل بها على الجائزة الكبرى خلال المهرجان المغاربي الأول، وفي سنة 1967 بدأ مرحلة التجريب؛ فأدخل الحلقة في مسرحية (الشيوخ) ووظف فيها عناصر العرض التقليدي بما في ذلك الحلقات الشعبية، وهو نفس الشيء الذي وظفه في مسرحية (بني كلبون) و مسرحية (132سنة).

تعرض (عبد الرحمان كاكي) لحادث سيارة في سنة 1968 أقعده عن العمل وأصبح عاجزا عن الاستمرار فيه، واكتفى بالإشراف التقني والإداري على المسرح الجهوي بوهران.

وقد كانت مسرحية (ديوان الملاح) التي كتبها سنة 1975 آخر عمل له، بعد ذلك انقطع نهائيا عن التأليف والإخراج المسرحي.

---

[1] - مليكة بوصافر- مصادر مسرح عبد القادر ولد عبد الرحمان كاكي- مذكرة تخرج لنيل شهادة الدراسات العليا في الفنون المسرحية – فرع النقد المسرحي- برج الكيفان-الجزائر- السنة الدراسية 2000-2001.

تحصل على ميدالية ذهبية في المهرجان العربي الإفريقي بتونس سنة 1987، وعلــى ميداليــة ذهبية في مهرجان المسرح التجريبي بالقاهرة سنة 1989 «وذلك لاعتباره أحد أقطاب المسرح العالمي جنبا إلى جنب مع المخرج الانجليزي بيتروبروك (Pietro Brook) والمخـــرج البولنــدي جــيرزي غروتفسكي (Griazi Grotowski)»[1].

في سنة 1993 بمبادرة من جمعية (الإشارة للمسرح) وبتدعيم من السلطات المحلية توج (عبد الرحمان كاكي) بميدالية الشيخ حمادة عرفانا منها لما قدمه للفن المسرحي الجزائري، توفي سنة 1995 عن عمر يناهز واحد وستون سنة.

[1] - سمية ب www.Cultureleldjazair2007.com .

آثاره:

عنوان المسرحية	سنة التأليف	نوعية التأليف
مسرحية دم الحب	1951	تجربة ذاتية
مسرحية تاريخ الزهرة	1953	مسرحية خرافية
مسرحية الدكتور منير	1953	مقتبسة من مسرحية جول رومان
مسرحية الشبكة	1957	تجربة ذاتية
مسرحية مضار التدخين	1958	مقتبسة عن مسرحية الروسي تشيكوف
مسرحية السفر	1958	مقتبسة عن مسرحية الروماني بلوتس
مسرحية سماسرة الزواج	1958	مقتبسة عن موليير
مسرحية الأميرة الصلعاء	1958	مقتبسة عن يوجين يونسكو
مسرحية نهاية اللعبة	1958	مقتبسة عن مسرحية جاكت
مسرحية القراقوز	1960	مقتبسة عن مسرحية (الطائر الاخضر) لكارلوس غوزي
مسرحية 132 سنة	1962	تجربة ذاتية
مسرحية شعب الظلمة	1962	تجربة ذاتية
مسرحية إفريقيا قبل الواحد	1963	تجربة ذاتية
مسرحية ما قبل المسرح	1964	تجربة ذاتية
مسرحية القراب والصالحين	1965	تجربة ذاتية من أسطورة جزائرية
مسرحية كل واحد وحكموا	1966	تجربة ذاتية من أسطورة جزائرية
مسرحية الشيوخ	1967	تجربة ذاتية
مسرحية بني كلبون	1968	تجربة ذاتية عن حكاية شعبية
مسرحية ديوان الملاح	1968	تجربة ذاتية

2- أحداث نص مسرحية (كل واحد وحكموا):

تبدأ المسرحية على لسان (البخار) وبأسلوب الراوي الشعبي وبلغته الهادئة البسيطة تبدأ

حكاية الجوهر:

البخار: هالبخور

الجماعة: اللي يبخر يرجع مسطور

البخار: هالبخور

الجماعة: اللي يبخر ايروح عليه الصطور

البخار: هالبخور

الجماعة: إلي يبخر يرجع معذور

البخار: هالبخور

الجماعة: يسطر ما يسطر الصور

الجماعة 1: يكفينا من البخور

الجماعة 2: و منفعيته

الجماعة 3: أحكينا حكاية برك

....

البخار: نحكي لكم حكاية الجوهر إذا تعاونوني أنا نحكيها وانتم تمثلوها في الغنيات اتخمسوا معايا

وأنا في مدرب الراوي نحكي الحكاية.

الجماعة: أحكي، أحكي رانا معاك [1]

...

البخار: هذي واحد الميات سنة ولا أكثر الحاجة اصرات اهنا، كان راجل شايب وقريب يـــنحنى، غير لولاد عنده طزينة، كان هو التاجر لكبير في المدينة، الزعفران التالي ايجيبوا بالسفينة، ماله أكثير، وجاهل لغبينه... اللي ماله أكثير واش أيدير؟

الجماعة: أيحج و الا يزوج قالوا لولين.

البخار: على هذا الشيء التبنات الحكاية، حاج بالقليل عشرين خطرة، الخطرة الأولى كانـــت لـــه حجة وزورة والخطرات التاليين اقلبها تجارة خسر إيمانه، واهنا تبدأ الحكاية[2].

يدخل (الحاج جبور) في لباس تاجر غني والشخصيات المرافقة للراوي تلعب دور الأبنـــاء، فيعرض جبور رغبته في الزواج.

جبور: من الحج يا أولادي أنا مليت، وكل ما نولي يلاقوني بالبندير تقول تبليت، حاب نتزوج مـــع بنت ونبني لها بيت، ما عندكم فاهش تنخلعوا في الزواج أنا اشتهيت[3].

إلا أن الفكرة لا تروق لأولاده وزوجاته الثلاث، في حين ذلك يهدد (جبور) بطرد كل من يرفض هذا الزواج أو يعرقله، فيتقبل المحيطين به هذه الفكرة خوفا منه، ثم يحدد الزوجة التي ينـــوي

---

[1] - عبد الرحمان كاكي – مسرحية كل واحد وحكموا(مسرحية) – المسرح الجهوي بوهران-الجزائر- 1967 – م.ط - ص 06.

[2] - عبد الرحمان كاكي –المصدر نفسه- ص 07

[3]- المصدر نفسه– ص نفسها

الزواج بها، وهي بنت صغيرة ذات الأربعة عشر ربيعا، ويبعث خادمه (نقـــوس) إلى أب الجـــوهر (سليمان) لخطبتها.

نقوس: جيت نخطبك

سليمان: راك تهدر ولا اتقجر ؟

نقوس: ما شي أنا حبيت نبني الدار ولكن سيدي الحاج حميدي جبور التجار.

سليمان: حب يزوج واحد من أولاده؟

نقوس: لا حب يتزوج هو.

سليمان: مع من ؟!

نقوس: مع بنتك

سليمان: عندي غير بنت وحده وفي الزنقة مازالت تلعب

نقوس: راه حاب يتزوج معها وحبها تحجب[1]

ويستغل (الجبور) كون (سليمان) مدينا له بالمال والمترل ليجبره على أمر زواجه بابنته.

سليمان: كون الدار ما شي داره وراه مسلفلي الدراهم ماشي غير اللا نقول له ما انخليلوش[2].

وتكون الغلبة أخيرا للمال والقوة ويقبل (سليمان) بهذا الزواج، أما (الجوهر) فترفض هـــذا الأمر كونها تحب ابن الجيران (السعدي) رغم فقر هذا الشاب الذي ليس له عمل ولا مال، بل هـــو

---

[1] - عبد الرحمان كاكي – مسرحية كل واحد وحكموا(مسرحية) – المسرح الجهوي بوهران-الجزائر- 1967 – م.ط - ص 22.

[2] - المصدرنفسه – ص 26

الشاب السكير الذي ضاع بين الطرقات في التسكع و حانات الخمور، فتلتقي (الجوهر) به وتعلمه بما عزم عليه أبوها وتطلب منه المساعدة.

الجوهر: هذا عام وأنا نخمم في أزواجي

سعدي: وحبتيه يكون شاب خدام الظريف هو يحبك وأنت تحبيه

الجوهر: صحيح هذا الشيء فكرته وأنت كيفاش احصيتوا.

سعدي: أحلام المغبونين أقريب كيف كيف، ولكن هذي هي الدنيا الإنسان يحلم وحد النهار يفطن.[1]

...

الجوهر: كون انقول لمي حبيت نتزوج بيك.

سعدي: يا طفلة استعقلي هذا ما كلام، ما عندي دراهم والخدمة بروحي ما رانيش خدام، خلي الجورة كي راهي واقبل والديك رانا جيران.

الجوهر: حتى انت ماحبيتش سعدي.

سعدي: الجوهر ما شي ما حبيتش، ايحب ويشتهي اللي يطيق، ايسقسوا على سيرتي برك ايقولوا لهم سوكارجي واحشايشي واحشايشي[2].

---

[1] - عبد الرحمان كاكي – مسرحية كل واحد وحكموا(مسرحية) – المسرح الجهوي بوهران-الجزائر- 1967 – م.ط - ص 46.

[2] - المصدر نفسه – ص 47.

وتجد (الجوهر) نفسها وحيدة وحزينة على فقدان ثقتها في (السعدي) أما هذا الأخير فقـــد انهارت قواه، فهو لا يقدر على شيء ولا يمكن أن يقف في وجه (الحاج جبور)، فطلباته لا ترد ولا تقهر، وما على (الجوهر) إلا الانتحار وتصرح بذلك إلى (السعدي)، وبالأخص عندما انتشر خـــبر زواجها مع الشيباني.

الجماعة 5: في عمره خمسة وستين سنة.

الجماعة 6: شايب قريب ينحني

الجماعة 5: واخطب بنت ماقفلتش ربعة عشر سنة

الجماعة 6: وكل الناس تقول بابانا

...

المرأة 3: هذا راي الكرش مين تكون شبعانة[1].

وفي المشهد الأخير نصل إلى تحديد يوم الزفاف، ويسرد لنا (البخار) مجرى الأحداث.

البخار:فاتوا زوج جمعات والحاج جبور حاب ايدير عرسه، نحكي لكم الحالة كي اصرات ما اسمعت ما تسمعوا، انهار عرسها اداو البنت أيزوروها من بعد يهودوها للبحر، أيوضوها اخطات القلتة وين كانوا معاها الزغرتات، وراحت عمدا للبلاعة الزغرتات رجعوا من ذاك الوقت باكيات وفي وقـــت مالعشات عرسها حضروا لعشات موتها.

[1] - عبد الرحمان كاكي – مسرحية كل واحد وحكموا(مسرحية) – المسرح الجهوي بوهران-الجزائر- 1967 – م.ط - ص 56

الناس في ذلك الليل اتحكات كاين اللي قال عمدا حوست على الممات، وكاين اللي قال اداوها الجنون كون جينا امدادحه اهنا تكمل الحكاية، ولكن هذي رواية فيها درس وقراية نتخيلوا الدعوة داروها الجنون، وانشوفوا اشتى راه رايح يصرى[1].

وكأن المسرحية تبدأ الآن فحكاية (البخار) عن (الجوهر) لم تنتهي هنا، بل انتقلت الأحداث إلى العالم الآخر حيث تظهر على المسرح شخصيات من عالم الجنون، وبين يديها (الجوهر) المخطوفة، فيرسل (جبور) خادمه (نقوس) ليبحث له عن رجل دين فقير له علاقة بعالم الجن ليجعل منه واسطة بينه وبين عالم الجن.

جبور: أنا من هذا الشيء ما نبرا متحقق باللي الدعوة الجنون، وحتى ولد جارها من ذيك الليلة ما بانش الجنون بها بلا شك.

...

جبور: الحاجة ما تفوتش هاك، شوف اللي طالب فقير ايكون عفريت راني حاب نشتكي.

نقوس: لمن سيدي.

جبور: للجنون، حتى هم أيكون عندهم حكم وقانون وهذي خطفه[2].

يتضح لنا من خلال هذا الحوار بأن شخص (جبور) منافق على الرغم من أدائه للحج عدة مرات فهو مناقض لأفكاره، تقي في البداية وهو الآن منافق، يلجأ إلى السحر والكفر والشعوذة،

---

[1] - المصدر نفسه - ص 59.

[2] - عبد الرحمان كاكي – مسرحية كل واحد وحكموا(مسرحية) – المسرح الجهوي بوهران-الجزائر- 1967 – م.ط - ص 60.

ويبحث عن الإنصاف أو العدالة في عالم الجن؛ فيذهب الحاج (جبور) ليعيد عروسته في محاكمة عند عالمهم، لتتغير لنا الأحداث وتصبح عملية الانتحار عملية اختطاف من جن البحر الذي تصور لها في هيئة الإنسان الذي كانت تحبه (السعدي) ليساعدها في أعماق البحر، ويتحول رجـــل الـــدين إلى محامي في عالم الجن ويتخذ هنا كاتبنا مبدأ التغريب[1] لإبراز مفهوم العدل، وعندما كانت القضية عند جن البر انتقلت بنا إلى مشهد آخر عند جن البحر، ولتشويق القارئ أكثر انتقل إلى عالم جن السماء ليحكم بين جن الأرض وجن البحر.

جبور: السيد قال حس روحه كاللي اتغدر، كان رايح يتزوج وخطفوا له زوجته جنون البحر، دار اللي لازم جاب الشمع، بخر، واستغفر راه يقول بللي هذا الشيء ظلم، شر اتعداو عليه وادعى انـــه جن من جنون لبحر[2].

وفي الأخير اتضح أن الجن تصور في هيئة (السعدي) وقام بواجبه لتحقيق العدالة، والـــتي لا يمكن تحقيقها إلا بعدالة السماء بعدما اختارت (الجوهر) الموت الذي هو انتصار لها وهي التي أرادت ذلك، وتعود (الجوهر) جثة على شاطئ البحر، و هنا تنتهي المسرحية عل لسان (البخار) كمـــا في البداية.

البخار: أيام من بعد صيادة صابوا افريسة الجوهر على شط سيدي الحاج، فوت شيء يمات وماتت الحكاية إلي احكيناها ومثلناها اصرات دورك، ما باقي لنا غير انكملوا بشيء حكمات[1].

---

[1] - التغريب: هو تقنية تقوم على إبعاد الواقع المصور بحيث يتبدى الموضوع من خلال منظار جديد يظهر ما كان خفيا أو يلفت النظر إلى ما صار مألوفا فيه لكثرة الاستعمال

[2]- عبد الرحمان كاكي-مسرحية كل واحد و حكموا- مصدر سابق – ص 61.

3- تلخيص المسرحية:

ألف المسرحي الجزائري عبد الرحمان كاكي مسرحية (كل واحد حكموا) سنة 1966، وهي حكاية شعبية قديمة متداولة في بعض مناطق القطر الجزائري؛ إذ أنها قصة واقعية جرت أحـــداثها في مدينة مستغانم، وهي قصة تناولتها الروايات منذ مئة سنة.

يبدأ النص المسرحي بشخصية (البخار) وهو رجل يبيع البخور في الأماكن الشعبية، وهـــو معروف بسرد الحكايات والأقاصيص الموروثة، يقترح هذا (البخار) أن يحكي قصة (الجـــوهر) ذات الأربعة عشر ربيعا والتي أراد أن يتزوجها الشيخ (الجبور) المتزوج بثلاث نساء وله اثنا عشرا ولـــدا، فتجد بطلتنا نفسها في مواجهة شيخ أراد أن يتزوجها بالقوة مستغلا ديون والدها المتراكمة لديـــه، حيث وافق أهلها زواجها به في حين ترفض الفتاة الصغيرة هذا الأمر.

جاء اليوم الموعود وهو يوم الزفاف، ونقلت (الجوهر) بموكبها إلى الولي الصـــالح (ســـيدي المجذوب) الذي تزوره العروس في مدينة (مستغانم) تبركا به، وتغتسل بماء البحر، مع العلم أن مقـــام (سيدي المجذوب) يتخذ مكانا مهما على تلة تطل على البحر، فتستغل (الجوهر) الفرصـــة وترمـــي بنفسها في البحر، إذ أنها لم تجد مفرا إلا أن تنتحر حفاظا على حبها لشاب تهواه، ولا تنتهي حكاية (البخار) هنا عن (الجوهر) بل تنتقل الأحداث إلى عالم الجنون والأرواح الخفية، فهذه الأرواح مـــن جنس العفاريت تنقذها وتعتني بها بعيدا عن أهلها، ويذهب شخص (الحاج جبور) إلى عالم الجـــن ليعيد عروسته، ولكن اختيار البنت للموت هو انتصار لها، وهي التي أرادت ذلك، وحكمت عدالة

[1] - المصدر نفسه – ص 75.

العالم العلوي بظلم (الحاج جبور) وجبروته، وفضلت (الجوهر) البقاء في عالم الصفاء والنقـــاء، وفي النهاية يموت الرجل الذي يريد الزواج منها وبعد ذلك بأيام وجدوا جسد الفتاة مرمي على ضـــفة البحر.

الحكاية تشبه القصص الحزينة التي تملأ المخيلة الشعبية والتي تنقل لنا الصراع بين الخير والشر، فالحكاية صحيح حزينة إلا أن المتسلط (الحاج جبور) وجد حقه في العقاب.

4- الدراسة الفنية:

إن توظيف التراث في العمل الإبداعي أصبح تقليدا رائجا في أغلب الأجناس الأدبية خاصة المسرح، وفي مسرحية (كل واحد وحكموا) لجأ الكاتب (عبد الرحمان كاكي) إلى التراث الأسطوري، فاستحضر عدة وجوه بداية بالراوي (البخار) ذلك القاص الشعبي الذي يعرض على جمهوره قصة (الجوهر) و (الحاج جبور).

أ - القراءة في العنوان:

وضع الكاتب (عبد الرحمان كاكي) في مسرحيته التي بين أيدينا عنوان (كل واحد وحكموا) ليخاطب فيها المتلقي بأن لكل شخص وجهة نظر معينة بالنسبة للحكاية، وأن لكل قارئ حكمه الخاص، فقد يكون (الحاج جبور) على حق في زواجه بأربعة نساء بحكم الدين الإسلامي، كما للبطلة (الجوهر) الحق المتساوي معه في رفض أي شخص لا تريد الزواج منه، و قد يكون العكس بأن (الحاج جبور) يجب أن يعدل بين زوجاته الثلاث قبل أن يكمل الزوجة الرابعة وكل ذي حق حقه، كما قد تكون وجهة نظر أخرى بالنسبة للجمهور بأنه كيف لا تقبل (الجوهر) بزواج رجل غني مهما كان عمره ينسيها عذاب الفقر و الحرمان، وهكذا تتعدد القراءات وكما قال كل واحد وحكموا، و لا يعني أن عنوان المسرحية قد أغلق أفق انتظار القارئ، بل هو حيز مفتوح ولكن الكاتب حدده وعينه ببيئة معينة متعلقة (بالجوهر) و (جبور) ونستطيع أن نعطي للنص عدة عناوين من بينها (الجوهر و جبور)، (الجوهر و البحر)، (الطاغية)، (الغدر) إلى غير ذلك من العناوين الممكنة و يبقى العنوان الذي اختاره كاتبنا يتميز بطابعه العام الذي يسعى إلى تكسير الإيهام و تنبيه المتلقي

إلى أنه إزاء حكاية (مجرد حكاية) تقتضي منه اليقظة المستمرة لممارسة النقد والتقييم لمختلف عناصر هذا الكون الحكائي المسرحي.

من قراءتنا للعنوان نجد أن كل الألفاظ تشير إلى صراع داخلي، وأن تركيب العنوان يحمل في طياته الصراع و التنافر و يزيد من درامية الموقف، فهي تتحدث عن أقصى درجات الطمع الـــذي يطال حتى أخص خصوصيات الإنسان ونعني بذلك التعبير عن مشاعره، فمعلــوم أن الضـــحك أو البكاء غالبا ما يكونان استجابة تلقائية لظروف أو مواقف محددة، لذلك لا نجد أي نوع أو دلالـــة عليها و إن دل على شيء إنما يدل على أن هناك كبت داخلي مقهور.

ب - الشخصية:

إن العمل المسرحي لا يمكن أن يقوم بدون شخصيات « لذلك فقـــد اقترنـــت الشخصـــية مباشرة مع الفن المسرحي، والغرض هو تشخيص الشخصية المراد تمثيلها على الخشبة، أي تمثيلها فنيا ليتم نقلها من الواقع إلى مجال الفن، نقل طبائع الناس ومزاجهم الخلقي»[1] وهي كيان متكامل يشـــبه الشخص الحقيقي الذي وقعت له القصة، وفي المقابل تطلق هذه الكلمة على كل شـــخص يشـــكل حالة متميزة في المجتمع؛ انطلاقا من كون أن لكل شخص صفات متفاوتة تميزه عن غيره.

تجتمع في الشخصية بصفة عامة خاصيتان أساسيتان تظهر الأولى علـــى شـــكل ثبـــات في الشخصية و تظهر الثانية على شكل تغير و تطور في سلوكه، فأما عن الثبات فهو يتألف من الثبات في الأعمال، والذي يتصل بطريقة تعاملنا مع الآخرين بالإضافة إلى الثبات في الأسلوب، وأقوى مـــا

[1] - أحمد كمال زكي - دراسات في النقد الأدبي – دار الأندلس- مصر - 1980 –ط2 - ص 42.

يظهر عليه الثبات هو في البناء الداخلي ونعني بذلك الأسس العميقة التي تقوم عليها الشخصية، أما فيما يخص تطور الشخصية و تغيرها فهو ينطلق من كون أن الثبات ليس إلا أمرا نسبيا إذ أن الشخص يمر خلال مرحلة طفولته بأشكال مختلفة من النمو في نواحي متعددة وهو يتغير ويتطور خلال هذا النمو.

ونستطيع أن نلخص كل هذا في قولنا أن الشخصية تتكون من ثلاثة جوانب:

1. الجانب الداخلي (النفسي) وهو متعلق بالكيان النفسي والفكري المتصل بالتركيب العصبي والشعوري للشخصية.
2. الجانب الاجتماعي (السوسيولوجي) وهو متعلق بالتركيب الاجتماعي المتصل بالأسرة من الناحية الطبقية والثقافية والسلوكية والعلاقات التي تربط بينهم بالإضافة إلى البيئة.
3. الجانب الخارجي (الفيزيولوجي) وهو متعلق بالكيان المادي المتصل بتركيب الشخصية وسلوكها.

لذلك فإن هذه الأبعاد هي أساس البناء الفني للشخصية، إذ أن الشخصية تتأثر بالواقع الاجتماعي وتحولاته كما أنها تؤثر في الجو السائد، وهذا ما نجده في مسرحية (كل واحد وحكموا) التي عرضت لنا الشخصيات الرئيسية ونوعية أخرى من الشخصيات منها الجماعية التي تشبه إلى حد

كبير الجوقة[1]، وكذا الشخصيات الثانوية التي تحدد وجودها كضرورة درامية بحكم وظيفتها المحددة في الحدث بالإضافة إلى الشخصيات الصامتة مثل الحراس (كومبارس)[2].

ب–1- الشخصيات الرئيسية:

إن الغاية من المسرحية هي تجسيد الحياة الاجتماعية على نحو أعمق و أخصب، ومن هنا كان التشخيص محور التجربة الممسرحة، ولا شك أننا نبتهج كثيرا حين ندرك بعمق أبعاد الشخوص؛ إذ أن هذه الأخيرة تتفوق على الحياة الحقيقية في كونها تستطيع أن تجذبنا إلى عمق ووعـــي الإنســـان، ونحن حين نقرأ المسرحية من جانبها التشخيصي نهتم أكثر بالشخصيات المركبة المعقدة لتوقعنا أنـــه يمكن أن تتغير على نحو ما، أما الشخصيات السطحية البسيطة فهي لا تهتم بما يـــدور حولهـــا ولا تتفاعل مع المحيط.

تعتبر الشخصية الرئيسية مجموعة متماسكة من الإيحاءات الموفقة، غالبا ما تتســـم بالتعقيـــد بحيث يصعب رسمها، وهذا النوع من الشخصيات قد وهبت من القوة ما يجعلها تجســـد المواقـــف والقضايا بشكل مقنع:

[1] - الجوقة: جماعة من الناس يعتمدون مبدأ الارتجال لتحقيق التلاقي بين الممثل والمتفرجين وجعلهم يتشاركون في تجربة واحدة

[2] - الكومبارس: تدل على الممثل الذي يظهر على خشبة المسرح دون أن ينطق بأية جملة، ويلعب دور حارس أو حاجب، ثم صارت تدل على الممثل الذي يؤدي دورا ثانويا في مسرحية ما وهي لا تخلو من معنى انتقاصي.

- **شخصية البخار:**

قدم لنا في المسرحية على أنه رجل حكمة وتبصر وحق وعدل، يفيد الجميع بآرائه، وببخوره الذي يشفي كل عليل ويستر ما ستر الله، يتقن لغة الخطاب الشعرية المؤثرة والموحية التي تساعد على شد انتباه المتلقي، بالإضافة إلى أنه يمتلك معرفة عن الجمهور الموجود حوله، عن هويته ومعتقداته.

تحولت شخصية (البخار) إلى روائي يسرد أحداث الحكاية في مسرح شعبي قـدم بالسـوق وهو شبيه بالحلقة، ويقترب من مسرح الشارع لأنها تشبه الخشبة المرتجلة والهواء الطلق، و العـرض فيه هو الأساس وليس النص، فيقوم على الارتجال والحركة والإيماء والغناء، وخصوصـية مسـرح الشارع تكمن في أنها تخلق علاقة فرجة لها طابع حيوي يكون المتلقي فيها مختلفا عن علاقة التلقـي التقليدية، فالعرض الذي يجري في الشارع كمكان مفتوح مقتطع من الحيـاة اليوميـة لا يسـعى بالضرورة إلى تحقيق الإيهام، وإنما إلى مشاركة الجمهور في الفعل المسرحي، وهذا ما فعله شخصـية (البخار) الذي برز لنا أحيانا كشخصية المداح وتارة أخرى كشخصية تحكم على أفعال الناس، وهو المحرك الرئيسي للأحداث.

- **شخصية الحاج جبور:**

تاجر غني متسلط يحب السيطرة على الأمور لتجري على هواه مثال ذلك الحوار الذي جاء على لسان (جبور):

«جبور: اسنتو من ذورك ما كاين اللي يتكلم ولا يبوش، بلا الأمر انتاعي واللي هذا الشيء ما عجبوش الباب كبيرة راه محلول، أنا راني حاب نتزوج وبمالي أنحب من ذورك نسمع غير كلمـة

ايه وإلى قولي لالا يرفد احوايجه ويقابل الدلالة »[1] كما أنه إنسان مفتخر بمقامه ومعارفه منافق ذهب إلى الحج ويمارس الشعوذة:

«جبور: حبيتوه الدواس عندي راجل عمتي مفتي ولد خلتي شرطي القاضي يســمى بـن عمـي والقاضي خاضي بنت خالتي ووالي خطرة قالي صباح الخير وابتسم لي من ذاك النهار راني عنده من حبابي، كون أنحب نحسبكم على اتمسخير انتاعكم أتقول كلمة واحدة والدعوة انقضات »[2].

- شخصية الجوهر:

وهي بطلة المسرحية و الأحداث تدور حولها، وهي شخصية عاطفية حنونة في سن المراهقـة ذات الأربعة عشر ربيعا، ومازالت تلعب في الشارع، تعيش في عائلة فقيرة، تحب ابن الجيران علـى الرغم من أنها لا تعرف معنى الزواج ولا تفكر فيه، لكن بعد تزويج أهلها لها بدأ تفكيرهـا يـتغير حيث أصبحت قاسية على نفسها و أقدمت على الانتحار.

وبالرجوع إلى بسيكو الدراما نجد أن الحالة النفسية للجوهر قد تكونت من قسـوة الحيـاة عليها فدخلت في معاناة نفسية، وهذا ما يطلق عليه اسم البطل الـدرامي (héros dramatique) وشخصيتها تتميز بمواجهتها لنوعين من العوائق:

---

[1] - عبد الرحمان كاكي – مسرحية كل واحد وحكموا(مسرحية) – المسرح الجهوي بوهران-الجزائر- 1967 – م.ط - ص 16. 17

[2] - المصدر نفسه - ص 78.

- **ظروف خارجية:** وهي ظروف قاهرة كالفقر، والتي جعلت الأب ضعيف الشخصية فباع ابنته مقابل المال والمترل وحتى أمها الملجأ الأخير لها لم تعارض زواجها خوفا من زوجها و (جبور).

- **ظروف داخلية:** كالأهواء والرغبة في بن الجيران.

- شخصية السعدي:

على الرغم من أن ظهوره على مسرح الأحداث كان قليلا إلا أنه وبطريقة غير مباشرة كان دافعا قويا لرفض البطلة للزواج، وهو إنسان واقعي يتصور الواقع كما هو ويعيشه كذلك، شخصية خيرة تحب الفلاح للناس على الرغم من فقره يعيش داخل آلهة جهنمية اسمها المجتمع، فهو سوكارجي يعشق النوم لأنه من دون عمل، سلبي ومسالم رغم تعلمه لصنعة تركها له والده المتوفى، لديه أحلام وطموحات، ولكن يصطدم كل صباح بالواقع المعاش، وعليه نقول بأنها شخصية غريبة الأطوار تجمع بين التفاهة و العظمة، يلفها الغموض عميقة و إن بدت واضحة في الظاهر وعلى الرغم من ذلك فهو شخصية قوية في مجابهة القوي ولا يأبه به.

ب–2- الشخصيات الثانوية:

هي التي تملأ عالم المسرحية وعن طريقها تُكتشف ملامح الأفراد والمجتمعات، وهذه الشخصيات العادية قد تكون منها ما هو صديق للشخصية الرئيسية، وقد يكون منها ما يعلق على الأحداث، فتأتي هذه التعليقات مجسدة للمعيار الأخلاقي السائد، وهذا النوع يعتبر مساعد للشخصيات الرئيسية بطريقة أو بأخرى:

- **شخصية نقوس:** وهو خدام جبور، طفيلي، انتهازي، محتقر من طرف شخص (جبـــور) حيـــث يسيطر عليه، إذ يطيعه في كل أمر فهو تابع له يتحكم فيه.

- **شخصية سليمان:** أب الجوهر؛ رجل فقير محتاج ليس لديه كلام ثابت ولا شخصية قوية، متردد، يعيش في مترل (الحاج جبور) ومن ماله، وعلى الرغم من حبه لابنته إلا أنه لا يستطيع أن يصنع لها الخير بل يتمناه لها، و لم يضحي من أجلها بل فضل مصلحته على مصلحتها.

- **شخصية أم الجوهر:** شخصية تقليدية لا تعارض زوجها حتى إن كان على خطأ، تعيش حالة فقر معه تحت سيطرة (جبور)، تحب لابنتها الخير والسعادة إلا أنها ضعيفة، فهي تتقن إلا كلمة نعم.

- **شخصية أولاد جبور:** شخصيات ثانوية ظهرت مرات قليلة، يحبون المال وهم أنانيون يســـتغلون أباهم، انتهازيون لا يرفضون أمرا لوالدهم مقابل العطاء.

- **شخصية رجل الدين:** فقير يدعي الدين رغم استهتاره به، يمارس الشعوذة تحت ستار الإسلام.

- **شخصية الجن في العالم الأخر:** نوع من الشخصيات النمطية، وهي شخصية غير واقعية يكتنفها شيء من المبالغة في بعض جوانبها، إلا أن القارئ يدرك مقاصد الكاتب فيتغافلون عن المبالغات.

- **شخصية الحارس:** شخصية شبه صامتة لها دلالات في انتقال الأمر من حالة إلى أخرى.

ب–3- قراءة في دلالة شخصيات المسرحية:

مفهوم القراءة مفهوم حديث نسبيا ظهر مع الدراسات السوسيولوجية، وقد أدى ذلـــك إلى تغير المفهوم التقليدي للنقد المسرحي، فأصبح يبحث في مكون العمل وتفسيره وتأوليه، فهي بـــذلك تفكيك للكتابة من خلال دراسة علاقة الدال بالمدلول، ثم ربط العلامات بمنظومة دلالية لتشـــكيل

المحاور الأساسية للمعنى وقراءتنا للشخصيات هي عملية تحليلية تأخذ بعين الاعتبار البنيـــة العميقـــة والبنية السطحية للنص وتربط بينهما.

إن شخصيات التراث الأسطوري غنية بدلالاتها، فهي رمزية من الطراز الأول، يجتمع فيهـــا أكثر من دلالة، بل على هذا الأساس ينبغي أن ننظر إلى سائر الشخوص الأسطورية أو الذين دخلوا إلى العالم الأسطوري، فكل شخصية من هذه الشخصيات لها خبرتها الخاصة الواقعيـــة أو الممكنـــة، ولكنها في الوقت نفسه تلخص وجها من وجوه التجربة الإنسانية الشاملة، فتصـــبح شخصـــيات محدودة العدد، فحين ظهرت على سطح التاريخ الإنساني لم تكن سوى أدوات عبر بها الإنسان على مر الزمن عن تجربته منذ بدايتها والتي امتدت إلى العرق والتقاليد، وعما تضمنته هذه العلاقات مـــن معاني الحب، الموت، الخلود و الشجاعة.

إن الأسطورة أقرب إلى أن تكون جمعا بين طائفة من الرموز المتجاوبة، يحسم فيها الإنســـان وجهة نظر شاملة في الحقيقة الواقعية، وهذا التجاوب بين رموز الأسطورة يمثـــل علاقـــة واضـــحة ومنطقية بينها وهي في الغالب علاقات جدلية، ومن ثم تعود رموز أسطورية لكي تخضع لمنطق النظر المسرحي القصصي، وهنا يستعمل (عبد الرحمان كاكي) نماذج بشرية موحية بالأفكار فنجد:

1- **البطل المثالي:** يتمثل في شخصية البخار، إذ يأتي سلوكه نموذجا للحياة فينبـــهنا إلى أخطائنا، متبعا طريقة التطهير في إعطاء وصف الحالة الاجتماعية والعاطفيـــة وبيـــان الشر والمسيء وحتى المظلوم ونهاية كل واحد، فالفرد المتلقي تصله رسالة كل فرد قد يعمل بها.

2- **البطل المتعالي:** يتمثل في شخص (الجبور)، الذي يعيش وسط إطراء المجتمع لـــه أو المدح بقدراته ولماله أو لأي شيء يتعلق به، واختار الكاتب كلمة (جبـــور) مقابـــل كلمة (حميدي)، فهذه الأخيرة مأخوذة من كلمة الثناء حيث صار محمـــودا، فقـــد استحمد الناس بإحسانه من كلمة الثناء حيث صار محمودا، فقد استحمد إلى الناس بإحسانه إليهم فاستوجب عليهم حمدهم، فهو كثير الخصال الحميدة وهنا علا عليهم ليتجبر ويتكبر فأصبح (حميدي المتجبر).

3- **البطل التمزق:** إن مفهوم الشخصية الرئيسية عند (عبد الرحمان كاكي) يســـاير مفهومها في المسرح الحديث، حيث تحولت في أحيان كثيرة لحالة معاكسة لمفهـــوم البطل، وهذا هو اللابطل الذي نجده في المسرح التعبيري في ألمانيا ولا سيما مســـرح (برتولد بريخت) الذي تأثر به كاتبنا.

وبطل التمزق هو بطل ضائع في متاهات الحياة يصارع الخيبة، تتبلور في شخصـــية (الجوهر) التي تختار الانتحار كنهاية لحياتها، وهو ليس هروب من الواقع بقدر ما هو شجاعة منها، وقد اختار الكاتب اسم (الجوهر) بالذات وتوظيفه في النص ليبين لنـــا البراءة الصافية وهي ذات الأربعة عشر عاما.

والجوهر هو كل ما يستخرج منه شيء ينتفع به، لا يقبل الانقســـام وإذا انقســـم يبهت بريقه ويصبح أشتاتا فكان رد (الجوهر) لما حطمت أحلامها وانقسمت حياتها إلا أن تنهي كل شيء فإما أن تكون أو لا تكون فهي لا ترضى بالحل الوسط.

4- **بطل المواجهة:** إنه يمثل بطل القطيعة يعمل المستحيل من أجل إبطال هذا الزواج، فأفكارهم متناقضة، متمثلة في أولاد جبور وزوجاته إلا أنهم لم ينجحوا في تحقيق ما أرادوه.

5- **بطل التبعية:** وهو شخص مضاف، لاحق أو تابع يغير رأيه مع كل موجة لأنه لا يملك قوة المعارضة أو حتى بأقل الاحتمالات روح التحدي، وهو مطالب بالطاعة كما يؤشر ذلك اسمه، فهو شخصية ضعيفة فنجد شخصية (الناقوس) وهو خادم (جبور) عازب رغم كبر سنه، شبهه الكاتب بالناقوس المصنوع من الخشب أو الحديد التي يضربون بها للإعلان عن وقت الصلاة، فهو شبيه بالجرس الذي يرن وقت الحاجة، كما نجد بعد ذلك شخص آخر تابع يتمثل في الأم والأب، فهل هذا صحيح ما يسمى بحب الوالدين؟ السؤال طرح نفسه، وأين دورهما في كل هذا ؟ لقد باعا ابنتهما، وذكر الكاتب اسم الأب ولم يذكر اسم الوالدة، لأن (سليمان) هو ذلك السم الذي قوامه الزئبق الذي يتغير بسرعة ويتحرك أسرع لكي لا يمسك فهو قاتل لغيره حتى أقرب الناس إليه، فلو قالت زوجته (لا) عن الزواج لكانت تجرعت مرارة السم.

6- **البطل الهامشي المتحرك:** صحيح أنه بطل غير رئيسي في مسرى الأحداث لكن لولاه لما اعتبرت المسرحية أسطورة، إنه (الجن) وقد قسمه الكاتب إلى ثلاثة أنواع هم (جن الأرض، وجن البحر وجن السماء)، ويتضح من خلال مسرى الأحداث

أن جن الأرض هم الطبقة الشعبية العادية والغير مثقفة، فهم على الأرض أو على أصلهم أو على ما جبلوا عليه، تحب الخير للناس والمسالمة وجن البحر للدلالة على الطبقة المتعلمة وليست مثقفة في أمور الحياة، يدرسون الخير والشر إلا على الورق أما جن السماء فهم الطبقة الحاكمة تتمثل في شخص القاضي الذي يحكم على الناس وهو (سكران) دلالة على الرشوة في أغلب حالاتها والمظلومين في السجن، فلفظة الجن بصفة عامة كانت للدلالة على أن الناس الداخل فيهم يستتر بهم فيقال عنهم (جنون) أو (شياطين) فهم نقيض للملائكة.

لقد استطاع الكاتب (ولد عبد الرحمان كاكي) أن يلتقط الحدث ويصوغه في قالب درامي مسرحي، ويشحنه بدلالات وأبعاد رمزية وفكرية تثير فينا النقمة والكراهية لكل نظام مستبد يحاول قهر الإنسان وسلبه إرادته وحريته.

ج – اللغة:

تعد اللغة المنطوقة الوسيلة الأكثر انتشارا و استعمالا في التعبير و التفاهم و التواصل بين البشر، و يستخدم الكاتب الكلمة أداة للتعبير عن الأفكار، فاللغة هي صانعة ومخرجة النص إلى الوجود، وبها تتحقق الصلة بين المسرح والجمهور عن طريق تراسل المدركات الموضوعية المصورة التي تصدر عن نفسية الشخصيات في الموقف، وقد استخدم الكاتب ذلك المخزون في ذاكرته لإثارة خيالنا كما استخدم عنصر التغريب ليخدم رؤية أو موقفا.

إن تجربة (ولد عبد الرحمان كاكي) في عمله المخبري الذي يسمى (ما قبل المســـرح) تعــد التجربة الأكثر نجاحا في اكتشاف نموذج لمسرح جزائري أصيل شعبي الجوهر، نابع من أصالة هــذا الشعب و تقاليده؛ إذ خلُص الكاتب إلى إبراز لغة مسرحية تتخذ ميزاتها من التراث الثقافي الشــعبي الذي يوحي به، وبهذا أصبحت السمة الغالبة على مسرحياته هي إيجاد الوسيط الفني الذي يحول لغة المآثر المفتوحة على عدة دلالات، و إلى صورة مجسدة بالحركة و الصوت على خشبة المسرح اقتناعا منه بأن المسرح هدفه العرض بالدرجة الأولى، لذا ينبغي تلخيص الكلام المطول و اختزاله بحركـــات الممثل و إيماءاته وهو ما طبقه في نص المسرحية.

لقد وظف الكاتب لغة محكية وهي لغة عامية جزائرية عربية مأخوذة من لغة الشعر الملحون، تحمل شحنات كلها حكم و أمثال من البيئة الزمنية والمكانية، وقد اختارها الكاتـــب لأنهـــا لغـــة مشتركة في الأوساط الشعبية نظرا لتفشي الأمية في ذلك الوقت، ولأن اللغة العربية الفصحى لم تكن لغة حديث ولا لغة حياة يومية، ولا أحد ينكر ما تعرضت له اللغة العربية الفصحى مـــن ضـــربات استعمارية عنيفة بصفتها لغة ضاربة في أعماق التراث العربي وحاملة لأعظم الرسالات السماوية.

إن اللغة التي استعملها الكاتب في مسرحية (كل واحد وحكموا) ذات طابع تراثي أقرب إلى لغة المداح التي استعملها في الأسواق و الحلقات الشعبية، فهي لغة ملحونة مؤثرة لها وقع خـــاص في نفوس الجمهور تمتع المتلقي و تجعله يفكر في معانيها و إيحاءاتها وهي لغة مشبعة بالرمز الأســـطوري؛ إذ أن حفظه لذخيرة من الحكايات والأساطير الشعبية والقصائد في أعمالـــه المســـرحية وارتبـــاط مسرحياته بالتراث الشعبي جعل من مسرحياته عبارة عن لوحات تاريخية أو أسطورية.

لقد كانت هذه المسرحية هادفة حيث اهتم (ولد عبد الرحمان كــاكي) بتقــديم مشــاكل الإنسان وخلق منها نماذج درامية عبر عنها بلغة عامية شعبية بسيطة، إيحائيــة ورمزيــة تكشــف الغموض و تدعو المشاهد إلى إدراك واقعه الاجتماعي والسياسي، و أهم ما يميز هذه اللغة الشــعبية التي استعملها في صياغة أعماله هي أنها تجعل المسرح وسيلة من وسائل تغيير الواقع وخلق الأفضــل منه، فوجد في لغة المداح الجواب الأمثل عن رغبته في خلق التغريب المسرحي البريختي، وعلى الرغم من وصول الفكرة للمتلقي عن الخير والشر والاستغلال إلا أن الرمز في هدف الكاتــب يرينــا أن الأغنياء هم الذين يغلبون في النهاية بغض النظر عن العرف و التقاليد أو حتى العقيدة أو الدين.

وقد استعمل الكاتب اللغة الشعبية وهي اللغة المحلية المكثفة بالرمز الأسطوري، على الــرغم من بساطة الكلمات إلا أنها ذات دلالات عميقة تجمع في ذات الوقت بين الحقيقي وغير الحقيقــي كما أنها الوسيلة الناجعة في توصيل الأفكار إلى الأوساط الجماهيرية، فهي لغة سهلة معبرة وبســيطة من دون تكلف لأنها لغة محلية لا تتطلب مجهودا لفهم المسرحية والاستمتاع بموضوعها.

استخدم (كاكي) اللغة العامية الجزائرية وهي لغة قريبة من الشعر الملحون، تحمل شــحنات كلها حكم وأمثال قريبة من البيئة الزمانية والمكانية، حيث جاءت المسرحية ذات أسلوب ســلس، ولغة مفهومة تمتاز بالصدق والصراحة والحيوية فهو ينتقي الكلمات من واقع عادات الناس الكلامية لأنها مستمدة من أغنية شعبية فلكلورية والتي تعالج قضايا اجتماعية تمس كل الفئات والشرائح.

استعمل (عبد الرحمان كاكي) في لغته العديد من الرموز، فعلى الرغم من بساطة الكلمــات إلا أنها ذات دلالات عميقة، غاية في المرونة وربما ذلك راجع إلى طبيعة الرمز التي تجمع في وقــت

واحد بين الحقيقي وغير الحقيقي وإلى مرونة المادة المسرحية المقدمة، فعلى الرغم من وصول الفكـــر إلى الملتقى عن الخير والشر إلا أن الرمز يكمن في هدف (الكاتب) الذي يرينا أن الأغنياء في النهاية هم الذين يغلبون بعض النظر عن العرف والتقاليد أو متى العقيدة أو الدين وهذا الرمز هـــو التعـــبير اللالفظي أو (إيماءة الصدمة)، فهي تظهر نفس الضدين في المغزى وتترك وقعا من انكســـار الخيـــال بحيث توافق أسطورة البحث بأطوارها الثلاثة المتمثلة في الخروج والعبور والعودة؛ فالخروج يتمثل في الرغبة التي كانت مكتوبة والعبور هو سير الأحداث ونهايتها، وكيف عادت إلى نقطـــة الانطـــلاق لنصل إلى ذروة الأحداث حين قرر (جبور) الزواج لتنتهي بنا إل اندماج البطل في الجماعة (موكب العرس) ويضاعفها الكاتب بصورة تهكمية، بحيث تكون هناك دورتان؛ دورة ثبـــات تتبعهـــا دورة نفي، وفي وقت ما بعد الزفاف يحول (جبور) نداءه التهكمي الثاني إلى المغامرة و هذه المرة نـــداء إلى الارتياب والغيرة والاستياء بدلا من أن يكون نداء إلى الحب والأمل.

قدمت لنا اللغة صورا جزئية ليست تشكيلا عقليا واعيا وليست كذلك تشكيلا احتياطيـــا، إنما هي صور ترسبت في لاشعور الكاتب، و لم يثرها هنا و لم يجمع بينهما إلا شعور بـــالخوف مـــن مستقبل (الجوهر) ومن الفكرة الهرمة التي دخلت في ميراثه الروحي من الطاحونة الذي يدور هـــدرا عن الأحباء، من الموت انه حلم مليء بالرعب، والرعب هو الذي ولد الأشباح، ومن هنا جاء الرمز في دلالة (البحر، الطاحونة، الأشباح، جن السماء، جن الأرض، جن البحـــر) ودلالات الأسمـــاء (جبور، جوهر، سعدي...)، فالبحر هو فقدان الأمل في العودة، والطاحونة هي العوائق التي تطحن الجوهر، والأشباح خفايا الناس.

إن اللغة تلعب دورا كبير في سير الأحداث والتعريف بالشخصيات إن لم نقل أنها أساس العمل الفني وبدونها لن تكون هناك مسرحية.

د- الحوار:

الحوار أداة فنية في المسرحية وهو نمط من أنماط التعبير تتحدث به الشخصية، وينبغي أن يتسم بالإفصاح و الإيجاز، و الحوار الجيد هو الذي يكون معبرا ويتمثل هذا النوع فيما حسُن تركيبه وسهل قوله واتضح معناه وعبر تعبيرا ملائما، وفي الحوار يجب التضحية بزخرف الكلام وأناقته في سبيل المعنى بالإضافة إلى مراعاة طبيعة القارئ أو المستمع للحوار، فإذا كان هذا الأخير بين طرفين أو أكثر ظاهريا، فإنه يوجد طرف آخر هو القارئ أو المستمع.

من خصائص الفن التمثيلي أنه يقوم على الحوار الذي يدور بين الشخصيات، فهو أداة التخاطب في النص المسرحي، وهو السمة التي يتميز بها عن الفنون الأخرى، فالحوار في المسرح يكشف به الكاتب عن الأحداث الجارية والمقبلة والماضية ويرسم بها ملامح الشخصيات، ليترك الممثلين ويقرن الفعل بالقول، مما يحتم على هذا القول أن يكون ملائما كل الملائمة للموقف الذي يمثله الممثل من هنا كانت الصعوبة في إنشاء المسرحيات إذ يتحتم على المؤلف أن يتقمص أشخاص المسرحية،أن يحيا ذهنيا حياتهم جميعا، فيكون تارة كريما وتارة بخيلا، وطورا غنيا وآخر فقيرا، ملكا وصعلوكا، عظيما وحقيرا، فاضلا ورذيلا حسب ما يقتضيه سياق المسرحية، غير أن الحوار ليس مجرد حديث بسيط يدور بين شخصيتين أو عدة أشخاص، بل هو أداة المسرحية، به تعرض الحوادث ويخلق الأشخاص وتقام المسرحية من أولها إلى آخرها.

يمتاز الحوار في نص (عبد الرحمن كاكي) بالاقتصاد والوضوح فهو يميل إلى الإحاطة بـــالمعنى بعبارة واحدة فقط، فكلماته مشحونة تستولي على ذهن المتلقي – إذ أن لكل كلمة دور أساسي في البناء المسرحي، فهي تصور الشخصية وتدفع الأحداث إلى التطور وليس الاقتصاد في الحـــوار هـــو الإيجاز، فلا بد أن يكون حوارا واضحا لأن المتلقي في المسرح يهتم كثير به وخاصـــة في تحريـــك مشاعره ويجب أن يكون الحوار قصيرا قدر ما يستطيع الكاتب لأنه طوله يؤثر عل قارئه وهو حوار له قدرة الإيحاء لما يدور في نفس الشخصية، فهو حوار لم يظل على وتيرة أو إيقاع واحـــد، فقـــد يمضي الحوار نحو العادي حتى يبلغ الموقف حد التأزم فيتوتر مثلما حدث كموقف الجوهر التي وقعت في الخيار بين القبول والرفض خاصة عندما وجدت النفور من قبل (السعدي).

عند قراءة مسرحية (كل واحد وحكمه) لا يجد المتلقي مفارقة كبيرة بين الفترة التي كتبـــت فيها وفترة القراءة، وكأن تلك الفترة قد بعثت من جديد فهو– عبد الرحمان كاكي – قد اختـــار ألفاظ تثير جوا من الكآبة والحزن والخشوع في نفوسنا لتلك النهاية الحزينة والمشؤومة، فهي تنتمـــي إلى المسرح المأساوي، وبما أن المسرحية الحوارية جاءت على شكل شعر جاءت ألفاظها لهـــا نغـــم موسيقى ذات أسلوب متناغم.

لقد استطاع المسرحي (ولد عبد الرحمان كاكي) أن يتصور شخصياته تصورا كـــاملا، وفي وضوح تام استطاع أن يدع شخصياته تحرك حوارها بنفسها، ويكون بذلك ملائما للشخصية فـــلا يسمح لها بأن تقول شيئا لا يتناسب وطبيعتها الذاتية كما خلقها هو وأن تعبر عن مشاعر ليســـت مشاعرها ولا آراءها هي بالذات.

هـ- الإطار المسرحي:

إن السرد يتمتع بإمكانية زمنية ومكانية كبيرة ومتنوعة، إذ لا توجد قيود أو صعوبات تحد من مساحة المكان وامتداده و الزمان الذي يدور فيهما الخطاب، فهناك قدرة على التوغل داخلهما أي في الماضي أو المستقبل أو الانتقال من مكان إلى آخر.

اهتم النقاد والدارسون بفكرة الزمن في العمل الأدبي كما اهتموا بفكرة المكان أو الحيز، والزمن الأدبي لا يبسط ظلاله وسلطانه على المكان فحسب، بل يشد إليه كل شيء داخل العمل الفني، بحبل من مسد، فإذا الكل تحت سطوته وجبروته -الحدث والشخصيات والحبكة والحوار- إذ أن الزمن الأدبي زمن متسلط ومتحكم بأبعد الأمور وإذا كان الزمن قديما مجرد توقيت للأحداث فإن النظرة إليه اليوم تغيرت.

1- زمن الخلق (نقطة الانطلاق):

وهو الزمن الذي أخرج فيه المبدع عمله إلى النور وهو في سنة 1967 وهي فترة التشييد والبناء في الجزائر، بعد الآثار التي خلفها الاستعمار آنذاك ذات طابع اشتراكي يؤمن بالكثير من الخرافات، فكان من كاتبنا أن يبدأ الحكاية بقول البخار في النهار ومع الصباح وهذا هو زمن الخلق الذي يسرد الحكاية، وبدأت مع (جبور) الذي يخاطب أولاده، وبما أن الحكي يسبق دائما المحكي فغالبا ما يكون السرد في إطار الزمن الماضي برغم استخدامه لصيغ المضارعة و زمن الحاضر و بالتالي يشير زمن المسرحية إلى الزمن الماضي وهو لا يحدده بوقائع معينة لها ارتباط بمكان و عصر محدد.

2- الزمن الخارجي:

وهو الزمن الواقع عند طرفي المسرحية، أي البداية والنهاية، وبالتـــالي فهـــو زمـــن موضوعي مرتبط بالزمن التاريخي وما فيه من موضوعات اجتماعية واعتقادية، تروي عادة بصياغة الحاضر، استعمل فيها مرات قليلة الاستباق الذاتي يمهد لما سيأتي ويزيدنا تشـــويقا وليسد الثغرات، ويتمثل ذلك في تمنيات (جبور) و(الجـــوهر) و(الســـعدي) في حـــين لم يستعمل الاسترجاع، أما مكان الصيغة المسرحية فهو حاضر دائما بالرغم من تغير المكـــان في المسرحية لأن الخطاب المسرحي يرتبط وينجز مع المتلقي، وهنا يكون وقوع الحـــدث باتصال المتلقي بالحدث.

3- الزمن الداخلي:

وهو الزمن المرتبط بالشخصية المحورية، وإذا كان الزمن الموضوعي الخارجي هو زمن الحاضر، فإن الزمن الداخلي هو زمن الماضي المستحضر بواسطة الذاكرة، وهو أيضا زمـــن المستقبل المتمثل في الأحلام بنوعيها، حلم النوم وحلم اليقظة، فلم يخلو العمل المســـرحي المقدم من الزمن الماضي المستحضر ومن زمن مستقبلي بمقابل الزمن الحاضر، وإذا كانـــت هذه الأزمنة الماضي والحاضر والمستقبل تأتي منفصلة أحيانا فإنها كثيرا ما تـــأتي متداخلـــة يصعب الفصل بينهما، والمتتبع للزمن داخل النص يلاحظ أنها تتنوع وتتعدد حتى في الزمن الواحد، فالماضي مثلا لم يحدث داخل النص وإنما بواسطة الذاكرة، وهناك ماضي كان في مرحلة من مراحل النص حاضرا أو حتى مستقبلا وبتطور الأحداث يغدو ماضيا، كمـــا أن

هناك مستقبلا لا يستحضر إلا عند الحلم أو النوم في حين أن المســـتقبل يتطـــور بتطـــور الأحداث يغدو حاضرا وربما ماضيا أيضا.

أما عن المكان الذي هو الموضع أو الحيز كوجود مادي يمكن إدراكـــه بـــالحواس، وبالتالي فالمكان أو الحيز معنى واحد، فالمكان ينحصر في معنى الحيز الجغرافي الحقيقـــي في حين أن الحيز يتسع فيشمل كل فضاء خرافي أو أسطوري.

ليس هناك مكان بلا زمان فهما متلاحمان، فالمكان بحكم طبيعته زمـــاني والزمـــان مكاني، فالمكان ليس مجرد إطار للأحداث وإنما هو عنصـــر حـــي فاعـــل في أحـــداث الشخصيات ويتمثل في المكان المفتوح وهي الأماكن المذكورة في مجرى الأحداث فنجـــد السوق أو الشارع وبيت (جبور) وبيت (الجوهر) بالإضافة إلى أحداث جرت تحت البحر وفي السماء.

إن الصور الجزئية وأحداث طبيعية تجتمع أو تتلاقى في منطق الزمان والمكان كمـــا التقت هنا، إذ بالأشياء المتباعدة في زماننا ومكاننا تتقارب وتتشابك وقد تتداخل في زمان ومكان الكاتب وليس لهذا التكليف سبب إلا أنه ذات بنية شعورية، إلى جانب كثافتها لا نجد من الواقع الطبيعي الصورة المقابلة المطابقة، ومن أجل هذا ينبغي في محاولتنا تذوق مثل هذه الصورة الشعورية ألا نحكم فيها النظر العقلي لأنه سيرفضها منذ اللحظة الأولى ويحول دون إدراكها، وهنا يستغل الكاتب رواسب الصور الشعبية المتداولة خرافـــات وأســـاطير والتي ينسجها خياله ليعيد بناء مسرحيته.

بهذا تتجاوز المسرحية حدود الزمن و المكان المتعارف عليهما لتشكل إطارها الخاص الذي تعبر من خلاله عن قضية لا تخص زمان ومكان بعينه، إنما هي قضية كل عصر يسود فيه الاستبداد و القهر و التسلط للقارئ أو المتلقي الذي له الحق في قراءتها و تأويلها.

و- العقدة:

هي سلسلة الأحداث التي تجري في المسرحية وهي مرتبطة برابط السببية، و هي نقطة التأزم في الحدث، فلكل حدث في العمل الإبداعي عقدة، و عند دراسة مستوى العقدة في بنا المسرحية فإنه يمكن طرح التساؤلات التالية لدى تحليل العقدة: هل العقدة مقنعة، كيف وردت الأحداث، مرتبة ترتيبا زمنيا أم ترتيبا لا واعيا.

هي حادث يوشك أن يقع، أو ظرف يمكن أن يطرأ ويترتب على ذلك نتائج خطيرة، نستشفها حيت تشتد الحالة فتصل إلى الأزمة أو الذروة، و يتمثل ذلك في مشكلة الزواج عند (الجوهر) ورفضها له وتشتد الأزمة حين تصل إلى القضاء بعد صراع بين الأشخاص.

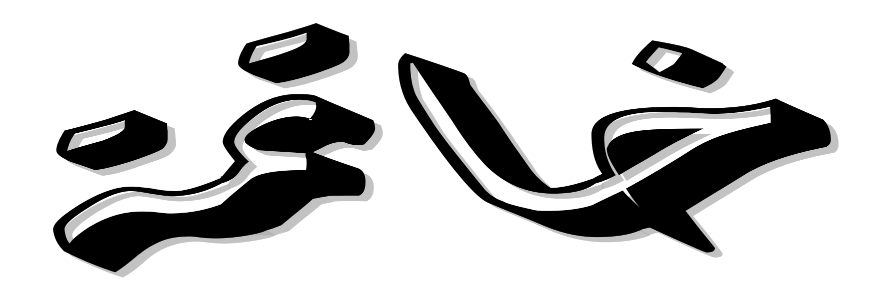
هذه العقدة التي لا تتطور إلا بالصراع الخارجي أو بين صراع الإنسان مع الإنسان ففرض النفوذ يقوم على صراع بين الشخصيات وصراع داخلي أي مع النفس والأنا والواجب بالإضافة إلى الصراع الوجداني النفسي العميق المتمثل في حبها (أي الجوهر) لابن الجيران وفقدان الثقة في والديها.

ي- الحل:

الانحدار نحو النهاية هو ما يسمى بالحل، ففي المأساة يكون موتا في الغالب وهذا ما حـــدث بالفعل موت (الجوهر) وبعدها (جبور) ونهاية سعيدة للزوجات والأولاد الذين انتهوا من جـــبروت (حميدي) والتمتع بماله.

إن هذه المسرحية و إن كانت ممتعة في بعض جوانبها فهي لا تبعث على السرور والفـــرح، فهي تثير الهم وتدعو ضمنيا ودون تقريرية مباشرة إلى اتخاذ موقف إزاء الظلم و الاستبداد، وعليـــه فقد استطاع المسرحي (عبد الرحمان كاكي) بفضل تجربته أن يطعم النص بحدث تغريبي يدعو فيـــه المتلقي لكي يتعامل مع هذه المواقف بيقظة عقلية لا تستسلم للعواطف، وإدراك حقائق السلطة.

مما سبق نستطيع أن نقول بأن الكاتب قد وفق في مسرحية (كل واحد و حكموا) حيث نجد أن المصدر الرئيسي الذي اقتبس منه يتمثل في الأسطورة نظرا لمرونتها و قد تمكـــن الكاتـــب مـــن تطويعها حسب رغباته الفنية، و هذه المرونة هو ما يؤهلـــها للتطـــور و التعـــديل في العبـــارات و المضامين.


خاتمة

كانت هذه بعض الخطوط العريضة للتراث المسرحي الجزائري التي تؤكد ارتباطها بالسياق التاريخي للمجتمع، وبحضورها الايجابي كتعبير قوي إلى جانب العناصر الأخرى، وقد أثار هذا الموضوع مجموعة من الأسئلة تتعلق بمصادر الأعمال المسرحية ومضامينها من مصدر عربي وغربي، وذلك على كافة الأصعدة السياسية والاجتماعية والثقافية، وقد حاول المسرح الجزائري أن يرصد الواقع الاجتماعي وأن يفرض نفسه على الساحة الثقافية في الآونة الأخيرة خاصة في إطار (تظاهرة الجزائر عاصمة الثقافة العربية لسنة 2007) حيث أصبح الفنان المسرحي ينظر إلى الظواهر الاجتماعية بمنظار جديد استجابة لمتطلبات المرحلة ومعطياتها السياسية والاجتماعية.

من هنا جاءت هذه المحاولة لتؤكد أن النهضة ما هي إلا بداية طور من الاقتباس والأخذ عن المصادر الفنية الأخرى، والتي صاغها المسرحي الجزائري صياغة درامية نابعة من واقعه المعيش وذلك بمقدار وعيه لهموم وطنه ومجتمعه بالإضافة إلى الوعي الثقافي الذي يعتبر محصلة لأفكار ونظريات ووجهات نظر الحس الاجتماعي.

إن النصوص المسرحية الجزائرية اعتمدت اللهجة العامية، وذلك راجع إلى ما خلفه الاستعمار من محاولة طمس للغة العربية، لاعتبار هذه الأخيرة إحدى مقومات الأمة من جهة ومن جهة أخرى محاولة مؤلفي هذه المسرحيات التقرب من أوسع الشرائح الاجتماعية، لكونها لغة الاتصال المباشر.

وكمحاولة منا لتوثيق هذا البحث والاستفادة من الموروث الشعبي سواء كانت أساطير أو حكايات شعبية لخلق مسرح درامي يستفاد منه لإسقاطه على الواقع بكل تناقضاته ولخلق تزاوج درامي بين التراث (الأصالة) والمعاصرة، وقد تطرقنا في هذا الإطار إلى الكاتب (عبد الرحمان كاكي)

في مسرحية (كل واحد وحكموا) بحيث زاوج بين الأغنية الشعبية في نسيج مأخوذ من الواقع بكل تقاليده ومعتقداته، كمحاولة منه للبحث عن الشكل الجديد للعرض المسرحي قوامه المسرح الشعبي المحلي.

وقد كانت هذه الموضوعات التي بحث عنها (بريخت) نفسها التي حاول فيها (عبد الرحمان كاكي) إيجاد حلول لها، من خلال اهتمامه بالوعي العربي وبمشكلات عصره، عن الوطن والحرية والمرأة انطلاقا من انتماء الكاتب الطبقي الذي حدد اتجاهاته في انتقاء الموضوعات ، فالطبقة الشعبية التي ينتمي إليها تهدف إلى الإصلاح والتغيير في شتى مجالات الحياة مع الحفاظ على الأصالة، كما أن احتكاكه بالمسرح الغربي هو ما جعله يتطلع إلى معالم مسرحية جديدة قصد خلق مسرح شعبي يواكب المسرح الغربي وذلك باستلهام الموروث الشعبي الذي أصبح يبحث عن تأصيل متميز في ذاته وهذا ما جعله يعود إلى التراث الشعبي وخاصة الشعر الملحون لما يحمله من دلالات جمالية ومعالم شعرية.

إن استلهام التراث والعودة إليه دعوة إلى تأصيل المسرح وقد وفق الكاتب بالعودة إلى التراث العربي واستلهام شخصيات مسرحيته وتوظيفها توظيفا يتناسب ومشاكل العصر وهمومه، ويتمثل ذلك في شخصية (الجوهر) و (الحاج جبور) فشخصيات مسرحية (عبد الرحمان كاكي) تتميز بالأصالة فهي تعيش معنا وبيننا وتتحدث بلسان حال كل إنسان عربي وتصور معاناته في الحياة اليومية.

إن البحث في التراث الجزائري وفي خصوصية المسرح يؤكد أن التراث في داخلنا شـــئنا أم أبينا، ومهما قيل أن المرء ابن بيئته أو عصره فهو ابن ماضيه، واستلهام التراث – مهما كان نوعـــه- والعودة إليه دعوة إلى تأصيل المسرح، والمسرح الجزائري مطالب بأن يبحث عن صـــيغ و أشـــكال تعبيرية وجمالية خاصة به، قائمة على المزج بين العناصر المحلية والبعد الإنســـاني والاســـتفادة مـــن التجارب العالمية.

وأخيرا نأمل أن يكون هذا البحث المتواضع محاولة منا لدراسة التراث المسرحي وبيان أهميته في بناء الفكر والحضارة.

قائمة المصادر والمراجع

قائمة المصادر والمراجع

القرآن الكريم

أولا: قائمة المصادر

1. ابن منظور – لسان العرب – دار صادر - بيروت - 1992 - مج 4 .
2. الزمخشري – أساس البلاغة – دار صادر -بيروت – 1992- ط1
3. الطبري - جامع البيان – ضبط وتعليق محمود شاكر الخرستاني – دار إحياء التراث – بيروت – 2001 – ط1 – مج24.
4. عبد الحليم رايس – مسرحيتان أبناء القصبة ودم الأحرار - مطبعة برج الكيفان - الجزائر - 2000 – عدد2.
5. عبد الرحمان كاكي– كل واحد وحكموا (مسرحية)– المسرح الجهوي بوهران -1967- م ط.
6. عبد النور جبور- المنجد في اللغة العربية – دار المشرق – بيروت لبنان – 2000- ط2.
7. الفيروز أبادي – القاموس المحيط – مؤسسة الحلبي للنشر و التوزيع – القاهرة – م س - ط3
8. ماري الياس ، حنان قصاب حسن - المعجم المسرحي - مكتبة لبنان -ناشرون – 1997 – ط1.

9. محمد التوري – مسرحيتان بوحدبة ،زعيط ومعيط ونقاز الحيط - طبع بـــبرج الكيفـــان - الجزائر – جويلية 2000 - عدد 01.

ثانيا: قائمة المراجع

1. أحمد إسماعيل النعيمي – الأسطورة في الشعر العربي قبل الإسلام – دار سينا للنشر – مصر -1995 - ط1.
2. أحمد بيوض – المسرح الجزائري بـــين (1962 -1989) – منشـــورات التبـــيين – الجاحظية - الجزائر- 1998- ط1.
3. أحمد كمال زكي – دراسات في النقد الأدبي- دار الأندلس –مصر – 1980- ط2.
4. أدمير كورية - سيمياء براغ للمسرح – دراسة سيميائية – مكتبة الأسد - دمشق وزارة الثقافة – 1997- م ط.
5. اريك فروم – اللغة المنسية – ترجمة حسن القبسي- المركز الثقافي العربي – الدار البيضاء - 1995 - ط1.
6. إلهامي حسن – تاريخ المسرح – دار المعارف – القاهرة – 1977- م ط .
7. أليكسي لوسيف – فلسفة الأسطورة – ترجمة منذر بدر حلوم - دار الحـــوار للنشـــر والتوزيع – اللاذقية سوريا - 2000- ط1.
8. بول .ب.ديكسون - الأسطورة و الحداثة – ترجمة خليل كلفت – المجلس الأعلى للثقافـــة – بيروت - 1998- م ط.

9. جبرا إبراهيم جبرا- الأسطورة و الرمز– دراسة نقدية لخمسة عشر ناقدا– المؤسسة العربية للدراسات و النشر– بيروت - 1980 – ط 2.

10.حسن مرعي – المسرح التعليمي – دار ومكتبة الهلال للطباعة والنشر- بيروت لبنـــان - 2000 – ط1.

11. خليل أحمد خليل - مضمون الأسطورة في الفكر العربي – دار الطليعـــة – بـــيروت – 1986 –ط3.

12. رابح العوبي – أنواع النثر الشعبي – منشورات جامعة باجي مختار - عنابـــة - م ط – م سنة .

13.صموئيل هنري هووك - منعطف المخيلة الشعبية - ترجمة صبحي حديدي – دار الحـــوار والنشر و التوزيع اللاذقية – سوريا - 1995 - ط2.

14.د. صالح لمباركية - بناء الشخصية في مسرح ألفريد فرج - الهيئة العامة للثقافة –مصـــر - ط1.

15. عبد الحكيم شوقي– موسوعة الفولكلور و الأساطير العربيـــة – دار العـــودة بـــيروت – 1982- ط1.

16.عبد الرحمان علولة- شروق المسرح الجزائري - مذكرات عن فترة نشاطه المسرحي ما بين 1926-1932 – ترجمة أحمد منور – منشورات التبيين الجاحظية – سلسلة الدراســـات الجزائر -2000- م ط .

17.عبد المالك مرتاض – الميثولوجيا عند العرب – الدار التونسية للنشر MTE- المؤسسة الوطنية للكتاب – الجزائر- 1989 – م.ط.

18. عبد المعيد خان – الأساطير و الخرافات عند العرب – دار الحداثة – بيروت لبنان - 1981 – ط3.

19.عز الدين إسماعيل – الشعر العربي المعاصر- دار العودة و دار الثقافة بيروت – 1981- ط3.

20. فاروق خورشيد – السيرة الشعبية – الشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان - 1994 - ط1.

21. فاروق خورشيد- الموروث الشعبي – دار الشرق - القاهرة– 1992 – ط1

22.فراس السواح – الأسطورة و المعنى – دار علاء الدين دمشق - سوريا - 1997 – ط1.

23.فراس السواح – مغامرة العقل الأولى - دار علاء الدين دمشق - سوريا – م سنة – ط1.

24.فليب فان تنعييم – تقنية المسرح- ترجمة بهيب شعبان- منشورات عويدات بيروت- باريس -1985- ط3.

25. ك.ك.راثقين – الأسطورة – ترجمة صادق الخليلي – بيروت – 1981- ط1.

26.كمال الدين حسين – التراث الشعبي في المسرح المصري الحديث – تقديم مختار السويفي – الدار المصرية اللبنانية –- بيروت - 1993- ط1.

27.محمد زكي لعشماوي – دراسات في النقد المسرحي و الأدب المقارن – دار المعرفة الجامعية- الإسكندرية 2002 – ط1.

28.محمد شاهين – الأدب و الأسطورة - المؤسسة العربية للدراسات و النشر بيروت - 1996– ط1.

29.محمد عجينة – موسوعة أساطير العرب عن الجاهلية ودلالتها – دار الفارابي بيروت – لبنان – 1994 – ط1.

30.محمد لخضر زبايدية – من أعلام النقد العربي الحديث - دراسة في المنهج – دار الفكر المعاصر – باتنة – الجزائر - 2003- ط 1.

31.محمد مندور – النقد المنهجي عند العرب ومنهج البحث في الأدب واللغة – نهضة مصر للطباعة و النشر و التوزيع - 2003 – م ط .

32.مرسيا الياد – مظاهر الأسطورة – ترجمة نهاد خياطة – دار كنعان للدراسات والنشر – دمشق - 1991- ط1.

33.نبيلة إبراهيم – أشكال التعبير في الأدب الشعبي – دار غريب - م سنة– ط3

34.نبيلة ابراهيم – الحكاية الخرافية – مكتبة غريب – القاهرة – م سنة – ط1

35. نور ثروب فراي – نظرية الأساطير في النقد الأدبي – ترجمة حنا عبود – دار المعارف – حمص - 1987- ط1.

ثالثا: قائمة الدوريات

1. طراد الكبيسي – التراث كمصدر في نظرية المعرفة – مجلة الآداب – دار العودة بيروت - أكتوبر 1977- عدد10.

2. عبد الحلم رابيا – جريدة الخبراليومية – الأحد 30 مارس 2008 – عدد5282 .

3. عبد الستار جواد – مهمات المسرح العربي – مجلة الأقلام – عدد 08 – دار الجـــاحظ – بغداد – 1979 .

4. عبد المالك هارون – التراث العربي – مجلة سلسلة كتابك – العدد25 - دار المعـــارف – مصر 1978-

5. مخلوف بوكروح –إلى المسرح الجزائري – مجلة الأقلام – عدد06 (خاص) - العـــراق – 1980.

رابعا: الرسائل الجامعية

6. جموعي سعدي –توظيف الأسطورة في روايات عبد الحليم بركات – رواية أنانة و النـــهر نموذجا – مذكرة لنيل شهادة الماجستير في الأدب الشعبي - خنشلة-2005-2006.

7. صالح لمباركية - المسرح في الجزائر دراسة موضوعاتية وفنية- رســـالة دكتـــوراه في الأدب المسرحي -باتنة-الجزائر- 2004-2005

8. مليكة بوصافر – مصادر مسرح عبد القادر ولد عبد الرحمان كاكي – مذكرة تخرج لنيـــل شهادة الدراسات العليا في الفنون المسرحية لفرع النقد المسرحي – برج الكيفـــان 2000-2001 .

9. نور الدين صبيان- اتجاهات المسرح العربي في الجزائر بين1945-1981 –رســالة لنيــل شهادة الماجستير في الأدب – جامعة سوريا- السنة الدراسية 1984-1985.

خامسا: مواقع الانترنت

www.asharqalwast.com

www.cultureldjazair 2007.com

www.dhahir shawkat@yahoo.com

www.islam port.com

www.entv. Dz

omedia jeeran. com

سادسا: المراجع الأجنبية

1. Paul Rebert – le petit rebert – avenue Parmentier- 1986 paris – G06 -
2. Roland berthes – mythologie – édition du seuil –paris -1957

فهرس الموضوعات

الإهداء

شكر وعرفان

مقدمة.. [أ -و]

الفصل الأول: التراث الأسطوري ومضامينه

المبحث الأول: ماهية الأسطورة و أنواعها........................ [14- 35]

1- مفهوم الأسطورة.. [14- 23]

1-1- الأسطورة لغة.. [15- 30]

1-2- الأسطورة اصطلاحا................................... [15- 19]

2- أنواع الأسطورة.. [19- 30]

2-1- الأسطورة الطقسية.................................... [31- 35]

2-2- الأسطورة الكونية .... [31- 31]

2-3 - الأسطورة التعليلية.................................... [31- 31]

2-4 أسطورة البطل المؤله.................................... [32- 32]

2-5- الأسطورة الحضارية (الرمزية)......................... [33- 33]

2-6- أسطـــــورة الأخيار.................................... [33- 34]

2-7- أسطـــــورة الأشرار.................................... [34- 35]

المبحث الثاني: وظائف الأسطورة................................ [36- 51]

1- الوظيفة المعرفية.. [37- 42]

2- الوظيفة العقائدية.. [42- 45]

3- الوظيفة التكفلية.. [45- 46]

4- الوظائف النفسية.. [47- 50]

5- الوظيفة السياسية.. [50- 51]

المبحث الثالث: علاقة الأسطورة بالتـــــــراث...................... [52- 60]

الفصل الثاني: مصادر التراث الأسطوري في المسرح الجزائري المعاصر

المبحث الأول: التراث الأسطوري الإغريقي.. [66- 75]

المبحث الثاني: السيرة الشعبية العربية... [76- 83]

المبحث الثالث: السيرة الشعبية الجزائرية.. [84- 90]

الفصل الثالث: تحليل نموذجي لمسرحية (كل واحد وحكموا) لعبد القادر ولد

عبد الرحمان كاكي

1- التعريف بالكاتب " حياته وآثاره الفنية "... [92-96]

2- أحداث نص مسرحية (كـــــل واحـــــد وحكمـــوا).................................. [97-103]

3 - تلخيص المسرحية.. [104-105]

4 - الـــــــدراسة الفنية... [106-127]

أ - مؤشرات البعد التغريبي (قراءة في العنوان) .... [106-107]

ب – الشخصية... [107-109]

ب – 1- الشخصيات الرئيسية.. [109-112]

ب – 2 - الشخصيـــــــات الثانوية... [112-113]

ب – 3 - قـــــراءة في دلالة شخصـــيـــات المسرحيـــــة.................................. [113-117]

ج – اللغة.. [117-121]

د - الحـــــــــــوار... [121-123]

هـــ - الإطار المسرحي .... [123-126]

و- العقـــــــدة... [126-126]

ي- الحــــــل.. [127-127]

خاتمة.. [129-131]